

mereu, dintr-un reflex al destinului, pentru a repeta încă o dată ceva din „Piesa-Vis” a lui Strindberg, ori poate din „filmul-realitate” al lui Bergman. Între meditația regizorului din film, interpretat de Erland Josephson și cea a regizorului filmului există, neîndoielnic, o relație biunivocă. Aforismele (sic!) acestui film sînt aforismele lui Bergman. Reproduc din memorie: „un regizor trebuie să învețe, să asculte și să tacă; sufăr și sînt singur — e singurul mod în care mai pot fi ex-

presiv; temperatura unei pasiuni e măsurată doar de singurătatea ce o precede; mișcare, glasuri, figuri, nemiscare, magie... totul reprezintă, nimic nu este; poți juca atît de prost numai dacă ai talent”, ș.a.m.d. Obșnuit să esențializeze, Bergman vorbește firesc asemenea unui înțelept. Parabola lui nu mai lărgeste sensul, ci-l limpezeste, redînd cuvintelor cîndori primordiale. Obșnuit să se exprime dinamic, prin verb, artistul ajunge prin substantivizare la pro-

verb. Aîdinele orate ce subliniază citate din piesa iconoclastului Strindberg, sau aparițiile regizorului dus pe gînduri, intelectualizează imaginea, conferindu-i gravitatea generalizării. Tristețea a devenit creatoare prin ea însăși, reversul ei înmugurește în chiar perseverența scepticului nihilist: „ceea ce m-a îngrijorat mai mult în acel moment este că nu puteam auzi clopotele”, conchide Bergman în secvența finală.

Cîndva, John Donne afirma transant, într-un fragment ce a dat și titlul unui roman de Hemingway: „Niciodată să nu întrebi pentru cîine bat clopotele; pentru tîne bat”. În clipa de sublim a creației de după jocul-spectacol, de după repetiție, clopotele nu mai bat fiindcă sînt înmărmurite. Pe limba lor, artistul tace, iar spectatorul deprinde gustul sperat.

Daniel DANIEL



Viața ca teatru, scena ca viață: Ingmar Bergman, Lena Olin, Erland Josephson în *După repetiție*, film inspirat de întîlnirea regizorului cu actrița Liv Ullman



Fanny și Alexander

Fantoma copilăriei

Bergman îl pune pe Alexander să privească de sub masă la tot ceea ce-l înconjoară; dîncolo de claustromania autobiografică, faptul ne indică că totul va fi prezentat din unghiul de vedere al unui copil. Primul cadru al filmului — și prolog totodată — îl constituie teatrul de păpuși al lui Alexander, reluat, pentru augmentarea sensului, în final. „Singurul meu talent este că iubesc această mică lume din interiorul zidurilor groase ale scenei. Afară este lumea mare și uneori lumea mică izbutește, pentru o clipă, să o reflecte pe cea mare, astfel încît să o înțelegem mai bine. Sau poate că noi, dăm celor ce vin aici prilejul să uite cît e de dură lumea de afară. Teatrul nostru e un mic spațiu al ordinii, constiințiozității al rutinii și al dragostei” — spune la început Oscar, tatăl lui Alexander.

Pentru regizorul care a trăit de la 20 de ani aproape în exclusivitate în lumea scenei și a platoului de filmare, replica devine profesiune de credință, oferind totodată și cheia unei posibile lecturi a filmului. Pentru Bergman Teatrul înseamnă Casă. Strălucirea teatrului se prelungește, astfel, în fastuoasa decorare a interioarelor, impresionant pregătite în așteptarea Anului Nou, dezvăluind o lume imensă în ochii lui Alexander. Chiar și măștile emblematiche prezente în micul teatru-joc al copilului se regăsesc parcă pe chipul comensilor adunați în jurul mesei festive: infantil și angoasat, unchiul Carl poartă masca tragediei; cea a comediei o afișează veselul Gustav Adolf, prosper om de afaceri și amoretz fără limită de

veni,
"video", vici

Lumea
văzută
prin
ochii lor
(Fanny
și Alexander
de Ingmar
Bergman)

vîrstă. Intrarea în scenă o dă bunica Helena, șefa clanului, care, de la fe-reastră, ca din proscenium, spune cu mindrie, mîndria de a stăpîni o casă, un teatru cu actorii săi: „Familia mea!“. Despre Oscar — tatăl, director de teatru, Helena spune că este un actor slab. Într-adevăr, o viață în-treagă n-a reușit decît să se joace pe sine. Ultimul său rol, „fantoma“ din Hamlet, și-l va asuma parcă și după moarte, tulburîndu-l pe Alexander, copilul înclinat să confunde fantezia cu realitatea. Emilie-mama, și ea ac-triță, poartă „o mie de măști“. Așa pu-tem înțelege cum s-a apropiat de Os-car, iar după moartea acestuia, de diabolicul pastor Vergerus. Dar cre-dincioasă i-a rămas doar Teatrulul: pentru a câștiga Teatrul a venit lîngă Oscar, pentru a nu-l pierde i-a părăsit pe Vergerus. Vina acestuia din urmă este că poartă doar o singură mască „Jipit de chip“: cea a canoanelor reli-gioase pe care le impune celor din jur. Dar pastorul poate fi interpretat și ca o proiecție a lui Alexander care resimte realitatea ca pe o agresiune. Prin forța imaginației, copilul înșe-nează moartea lui Vergerus — tatăl

său vitreg, neutralizînd astfel instru-mentul opresiunii pe care pastorul îl reprezenta.

Alexander jucîndu-se cu lanterna magică și cu teatrul de păpuși, fanta-zînd fără să aibă conștiința minciunii, transformînd casa în teatru și rudele în personaje, schitează portretul, au-toportretul artistului în copilărie.

Asistăm la o succesiune de ta-blouri: petreceri, înmormîntări, nunți, botezuri — ca într-un veritabil spec-tacol închinat Teatrului. Este modalita-rea prin care regizorul face, după propriile-i spuse, „o declarație de dra-goste vieții“. Și pentru că viața în-seamnă pentru el teatru, filmul se în-cheie cu un citat din Strindberg: „Orice se poate întîmpla, totul e posi-bil și probabil. Timpul și spațiul nu există. Pe fundalul unei lumi nesem-nificative, imaginația țese noi mo-dele“.

Lumea copiilor înseamnă joc, spon-taneitate, înseamnă viață. Lumea co-piilor și lumea artiștilor se suprapun, minciuna și adevărul par a-și da re-plica într-un fascinant joc de lumini și umbre.

Marina ROMAN JUC

Barry Lyndon

Furioșii
de acum
două veacuri

Stanley Kubrick este unul dintre acei regizori care-și permit să reali-zeze filme de cele mai diverse ge-nuri, fără inhibițiile domeniului ne-explorat încă sau ale posibilului eșec. Cariera sa nu este „îngreu-nată“ de vreo temă recurentă, de o imagine obsesivă, ci ne apare ca fi-înd situația exemplară a unui ci-neast, care, indiferent de subiect, susține credo-ul calității. Kubrick este capabil să schimbe radical, de la film la film, atât problematica im-pusă de subiect, cît și stilul. El pare să vrea, cu fiecare film, să ducă pînă

Un profesionist
exemplar,
indiferent de gen
sau subiect

la limita extremă trăsăturile speci-fice de gen ale subiectului ecrani-zat. Portocala mecanică este o sa-tiră sulfuroasă la adresa unei socie-tăți care este incapabilă să contro-leze un individ deviant, anti-eroul, aberant în comportament. Dr. Strangelove sau How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Cum am învățat să nu-mi mai fac griji și să iubesc bomba) o comedie burlescă pe tema amenințării iz-bucnirii unui război atomic de ne-controlat; Odissea spațială 2001, film SF care, prin calitatea imaginii și a jocului liber cu imaginația, ră-mîne un moment de referință al ge-nului; Shining, un film de tipul „roman gotic“, o poveste de iarnă în care o familie rămîne izolată în munte, într-un hotel bîntuit de spectrele foștilor locatari; Barry Lyndon, istoria exemplară a ambi-ției ș.a.m.d.

Kubrick nu se repetă, și nu ține cu tot dinadinsul să rela cu fiecare

film acel ceva inefabil, ci se lasă de fiecare dată captat de materialul filmului ecranizat. Mai aproape de formula regizorului de teatru, care se adaptează unui libret impus, el încearcă să ducă expresia filmului la consecințele sale extreme fără a-i distruge inteligibilitatea și fără să facă mari concesii comercialismului. El respectă fără scăderi convenția SF, satira comediei sau a romanului picaresc, cum e cazul în *Barry Lyndon*.

Filmul are în centru evoluția unui tânăr irlandez care încearcă să suie pe scara socială, să capete un statut și o poziție. Ridicarea și căderea, aventurile și nefericirile eroului care încearcă să cucerească lumea, înfruntând-o sint elaborate, la început, într-un ritm lent, în care tensiunea se acumulează gradual. Filmul urmărește cum eroul adună reușitele: blazonul, numele, averea, familia. Apoi nereușitele: datoriile, pierderea averii și faimei

eroului sint specifice epocii duelurilor. Duelul tânărului irlandez, necitit în încăpăținarea sa, cu ofițerul englez infatuat, duelul, care-i va aduce nenorocirea, cu fiul vitreg, ce ezită între tăria urii și lășitatea paralizantă — sint momente de acută intensitate. *Barry Lyndon* se remarcă prin sugestia ritmului adaptat romanului fluviu, prin calitatea imaginilor, regizorul fiind atras de reconstituirea unor tablouri de epocă prin intermediul unor savante compoziții de interior, prin prezența discretă a lumini (filmările sint făcute în majoritatea cazurilor la unica sursă a luminării), prin jocurile de culoare dintre costume și ambianțele secolului al XVIII-lea, prin compozițiile de grup, balurile sau mișcările de paradă ale trupelor prin culoarea ideal enunțată a peisajelor. Și, în final, prin pecetea Kubrick.

Valeriu DEAC



Ryan O'Neal,
aici nu
în *Barry
Lyndon*,
ci într-un
western

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

Bogate și celebre

Un portretist
al femeii

Întrebarea pe care, de obicei, ne-o punem în legătură cu filmul din urmă al unui regizor este, în ce masură un asemenea film poate fi (sau trebuie) socotit drept „testamentul artistic” al respectivului?... Așa s-a întâmplat, spre exemplu, cu *Inocentul* — în care o bună parte a criticii a descifrat „dispoziții testamentare” și un soi de „ars poetica” la care, cînd realiza filmul, nu cred că Visconti s-a gîndit intr-adevăr.

Că artistul autentic lucrează mereu într-o „dispoziție testamentară” — înțercind, adică, cu fiecare nouă creație, să dea tot ceea ce are mai bun, mai adevărat, mai puternic într-insul —, asta-i altceva... Din acest punct de vedere, orice creație — adușă, cit de cit, la desăvîrșire — rămîne „legatara testamentară” a autorului ei, și nu cred că în *Ghepardul* italinim „mai mult” sau „mai puțin” Visconti decît în *Pămîntul se cutremură* ori în *Inocentul*.

Să fie ultimul
său film, legatul
lui testamentar?

Asadar, la întrebarea de mai sus, as răspunde cu o altă: de ce — doar pentru că e „cel din urmă”?... Polemica, deci, e în primul rînd cu mine — mai exact, cu propria-mi tentativă de a considera ultimul film al lui Cukor drept un „testament”.

S-a spus, și eu nu fac decît să repet după alții, că George Cukor și-a realizat filmele în lăuntrul sistem-ului; regizorul însuși declara, cu bonomie, că nu se considera un „autor” — de unde și concluzia că problemele limbajului nu l-au interesat niciodată... Cu toate acestea, filmele sale nu-i poartă pecetea într-o măsură mai mică decît cele pecetluite de semnătura unor mari autori, și se poate spune că nu există — în „sistem” sau în afara lui — regizor care să poată fi caracterizat mai ușor (și mai pregnant, totodată) decît el.

Căci Cukor este, înainte de toate, un portretist al femeii — și lista actrițelor cu care, în 50 de ani de cariera, și-a lucrat filmele aproape că egiizează marile nume feminine ale Hollywood-ului anilor '30—80... În această ordine de idei se situează și faptul că, la cererea expresă a lui Clark Gable, Cukor a fost schimbat

93289



Ce legătură poate fi între *Domnișoarele din Wilko* de Wajda — cu Maja Komorowska și Daniel Olbryski — și *Bogate și celebre* de George Cukor — cu Candice Bergen și Jacqueline Bisset? O idee din ambele filme: „în universul femeii, bărbatul e un intrus!”



de la conducerea marii întreprinderi „naționale” care se numea **Pe aripile vântului** — Gable motivând că regizorul „feminizează” filmul...

„Ultimul Cukor”: **Bogate și celebre**, realizat la o vîrstă venerabilă, (peste 80 de ani), nu-și dezmințe creatorul — Cukor rămînd credincios inspirației care l-a consacrat. Bineînțeles, subiectul filmului nu-și apropie vreo dezbateră (acută) de idei și nici nu ridică vreo problemă (esențială) pentru limbajul filmic (modern)... Dar, prin chiar simplitatea sa, filmul poate fi privit ca o lecție de viață, de tandrețe și de poezie — așa cum, întotdeauna, i-a plăcut lui Cukor să ne ofere. Simplă și, în același timp, deplină manifestare a propensiunii lirice a lui Cukor, **Bogate și celebre** (re)constituie o „lume a femeilor” — comparabilă, din cîteva puncte de vedere, cu **Domnișoarele din Wilko**: o lume care le permite celor două eroine să trăiască „o viață proprie, în care — cum spune Wajda, referindu-se la filmul său — bărbatul e un intrus”. Prin intermediul relațiilor dintre eroinele sale (două foste colegiene, ajunse — cum timpore — bogate și celebre), Cukor surprinde, exact și sugestiv, acea complicitate specific feminină: expresie a unui univers (lăuntric) față de care bărbatul poate aspira la o poziție cel mult tangentă.

De astă-dată, eroinele lui Cukor sunt interpretate de Candice Bergen și Jacqueline Bisset: două (semi)vedete ale anilor '60 — remarcabile, atunci, pentru prospețimea frumuseții lor — și pe care filmul le surprinde (și le re-lansează) după o (scurtă, dar semnificativă) perioadă de declin... Declin de carieră, dar și declin fizic — acel declin care aduce cu sine o „prospețime de gradul doi” (cum ar fi zis Bulgakov)... Văd, în această alegere a lui Cukor, mai mult decît o (in)abilitate profesională — văd o idee: trecerea ireparabilă a timpului. Citită în termeni heraclitieni, ideea aceasta poate face din „Ultimul Cukor” un testament artistic al regizorului.

Regele comediei

**Industria
spectacolului**

Printre autorii de prim rang ai cinematografului american” dubitativ și contestat: așa cum îl practică un Coppola, un Lucas, un Cimino, un Friedkin, Scorsese pare preocupat, între altele, de ceea ce am putea denumi „Industria spectacolului”... Căci, dincolo de o problematică proprie, care le circumscrie și le definește personalitatea, filme ca **New York, New York**, **Ultimul vals**, **Taurul furios** (și



Fermecătorii prestigiatori ai sentimentelor
(Liza Minnelli și Robert de Niro în *New York, New York* de Martin Scorsese)

boxul e spectacol, nu-i așa?) sau **Regele comediei** se pot revendica de la aceeași obsesie a regizorului: investigarea, din multiple unghiuri, a acestei industrii — privită ca o componentă definitorie a „modului de viață american”.

Mereu aceeași, prin puterea de a trece dincolo de aparența spectacolului, privirea lui Scorsese își schimbă — de la caz la caz — calitatea: nostalgic-evocatoare în *New York, New York*; realist-reportericească în *Ultimul vals* sau obiectiv-istorică în *Taurul furios*, ea devine caustic-scrutătoare în **Regele comediei** — incitantă și incisivă parabolă a Americii (de azi, de ieri, din totdeauna) ca așa zisă „tără a tuturor posibilităților”.

Demonstrația e fără echivoc: „toate posibilitățile” devin operante numai prin fraudă, prin eludarea legii și a moralei... Și, oricare ar fi asupra spectatorului impactul unei secvențe, oricât de inspirată — prin puterea de cuprindere și forța sugestiei — ne-ar părea replica, demersul lui Scorsese nu este decât partea vizibilă a **Iceberg**-lui: critica unui „caz” devine prin amplitudine critica sistemului în întregul său.

Filmul pornește de la un scenariu dintre cele mai simple — și care se bazează pe o situație ce ni se relevă, în fapt, ca un gag de mari dimensiuni: dornic să parvină în lumea spectacolului de music-hall (pentru care avea, pare-se, o reală chemare), eroul fil-

mului și-l alege drept „țintă” pe însuși „regele comediei” (omul nr. 1 în meserie, veritabilă instituție), în viața căruia se insinuează cu atîta forță, cu atîta dorință de a fi prezent și luat în seamă, încît — în cele din urmă: adică după comiterea unui sechestrul de persoană și a unui șantaj — reușește să-și detroneze idolul din prețuirea publică și să-i ia locul... Condusă

O viziune devoratoare despre lumea din spatele cortinei

cu strălucire și ironie, trama filmului pledează — implicit — în același sens: o Americă care-și alege idoli dintre cei „fără nici un Dumnezeu”. Sub acest unghi privit, **Regele comediei** e un fel de **Totul despre Eva** la masculin.

Surprinzătoare, în film, mi se pare distribuția celor două roluri principale — lui Jerry Lewis și, respectiv, Robert De Niro.

Recuperat de Scorsese după o „pauză” de aproape zece ani — datorată, în egală măsură, bolii și depresiei —, Jerry Lewis arată aparatului de filmat o „față nouă”, de nerecunoscut pentru spectatorul comedilor sale „crazy” din anii '60: îmbătrinit și îngrășat, fără nici una din celebrele grimase (de altfel, personajul e arătat numai „în civil”, adică în afara scenei), actorul mi s-a părut excelent în masca-i (aproape) imobilă, semn al „respectabilității” industriei pe care personajul o reprezintă (ca „rege” desigur, așa cum există — la americani — un „rege al bumbacului”, unul al chibriturilor etc.).

Și mai „de nerecunoscut” e, însă, Robert De Niro.... Cu o deconcertantă puținătate a mijloacelor; o mustăță, o anume pieptănătură și vestimentație, o gestică pliată perfect pe psihologia personajului, genialul actor adaugă — la marile-i izbini interpretative din *Taxi Driver*, *Vinătorul de cerbi*, *Taurul furios* sau *A fost odată America* — una de același calibru. Cred că, cu Robert De Niro, ne aflăm în prezența unui actor complet, capabil să se transforme și să treacă dintr-un registru într-altul cu aceeași strălucire și cu aceeași ușurință cu care natura însăși trece dintr-un anotimp în altul.

Și din acest punct de vedere, **Regele comediei** este un film absolut tulburător.

Nicolae ULIERIU

veni,
"video", vici

Imaginația, atu
al supraviețuirii
(Sonja Braga
în *Sărutul
femeii păianjen*
de Hector Babenco)

Sărutul femeii păianjen

**Tot despre
dragoste
și revoluție,
dar altfel**

Într-un stat sud-american aflat sub guvernământul unei hunte militare, doi oameni se găsesc izolați în aceeași celulă. Primul, un frivol visător, „artistul”, al doilea, un revoluționar grav. Artistul îi povestește revoluționarului, pentru a-i alina suferințele atroce la care este supus, un banal film de dragoste, o poveste inventată, ideală și emoționantă, o ficțiune ce tinde spre puritatea artificialului și a gratuității. Treptat, filmul se dezvăluie și constatăm că, el e susținut, în ciuda intenției de a se teatraliza, prin reflecția asupra unor situații umane limită, refuzându-și rolul de divertisment pur, în favoarea deliberării. Între cei doi se stabilește, astfel, divergența dintre două sisteme de opinii: unul își

bazează sistemul pe valorile luptei, pentru el nu au însemnătate decît gesturile strict angajate politic, iar pentru celălalt, un hedonist, nu au însemnătate decît imaginile filtrate estetic. Totuși, reclusiunea îi apropie sub semnul umanității, al compasiu-

nii, al fraternității. Treptat, se produce însă o comunicare de la un sistem de opinii la altul. Eliminarea intransigenței oarbe și acceptarea unei reorientări mai comprehensive, devin adevăratul subiect al filmului. Revoluționarul își va recunoaște dragostea pentru femeia iubită, reprimată de canoane, își descoperă vocația umană; iar artistul recunoaște necesitatea ancorării sale în sfera circumstanțelor, făcînd un gest de implicare politică. Destinul celor doi se unifică: artistul moare în plină acțiune, iar revoluționarul se va stinge sub tortură, visînd o întâlnire imaginară într-un teritoriu ideal, cu iubită sa. Filmul reia, de fapt, discuția asupra rolului și statutului artei în fața veșnicei alternative dintre un mesaj etico-politic și tentația esteticului pur. Morala filmului: a atrage atenția asupra maniei delectării în sine, neconectate la un sistem etic și politic, dar și asupra obsesiei implicării în

**Uniți sub semnul
compasiunii
și fraternității**

lupta dusă pînă la absurd care dă uitării dragostea și frumosul. Trei personaje — trei actori Silvia Braga, John Hurt, Paul Julia — intrați în cercul vedetelor, și un regizor ridicat printr-un singur film la faima internațională, Hector Babenco.



Ce se întîmplă cînd pragmatismul întîlnește onirismul?
(Paul Julia și John Hurt în același „sărut al femeii păianjen”)

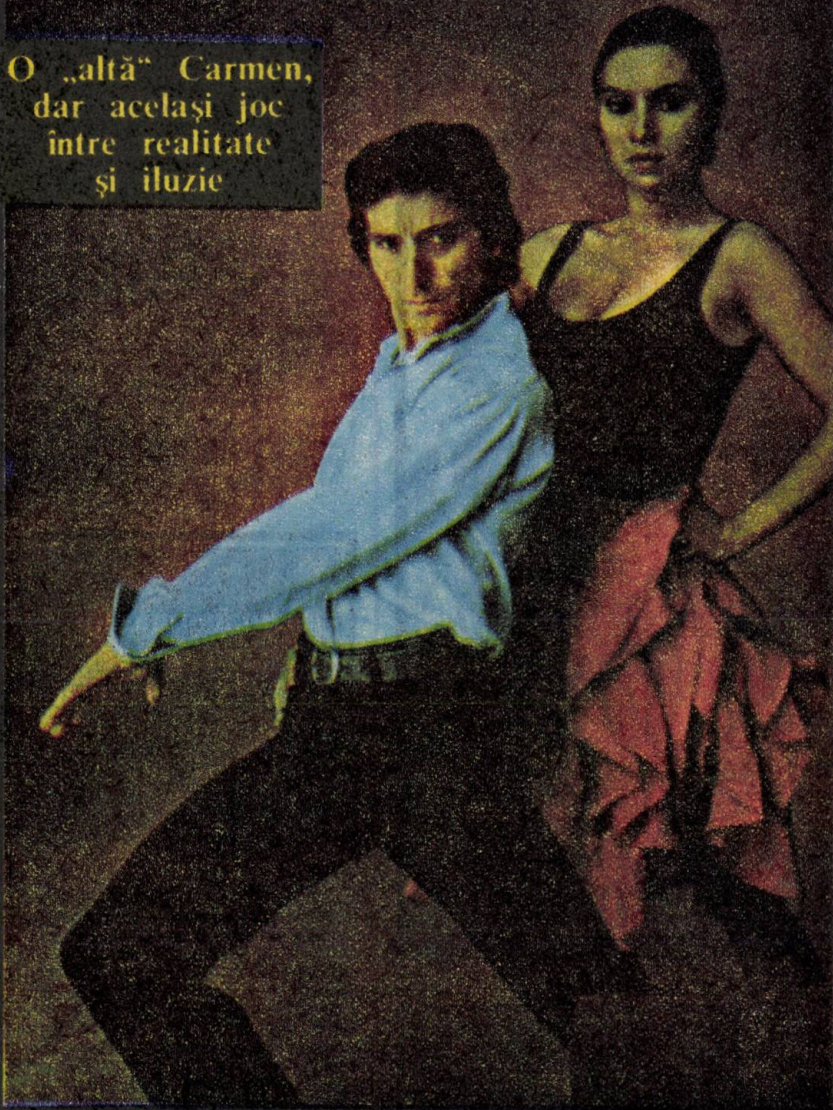
Carmen

Filmul din film

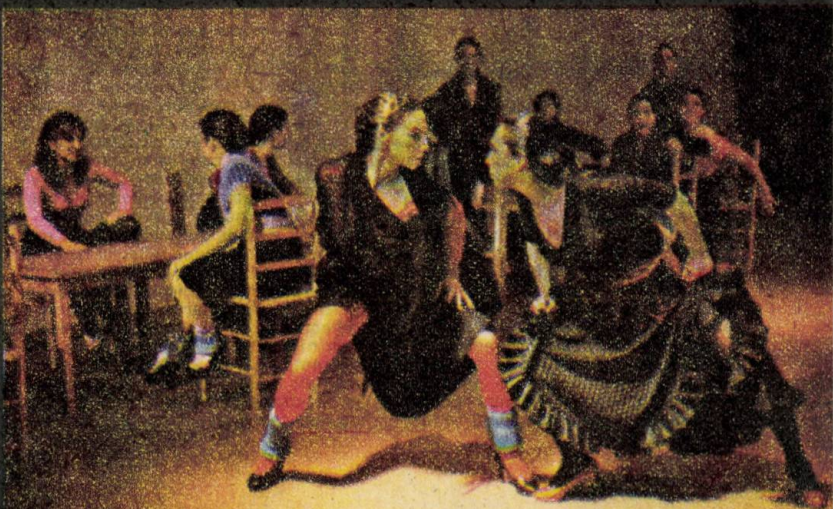
Carmen de Carlos Saura este filmul facerii unui spectacol „Carmen”. Regizorul spaniol are ingenioasă idee de a face filmul montării spectacolului de balet al operi, dar nu în maniera unui documentar, ci un film cu o autonomie specifică, urmărind paralelismul dintre destinul actorilor (dansatorilor) cu cel al personajelor (din nuvela lui Mérimée și opera lui Bizet) până la confundarea lor din final. Pentru a sublinia demarcația dintre realitate și ficțiune, Saura folosește muzica într-un mod neașteptat: Dansurile baletului sînt de inspirație populară, iar muzica din fiecare secvență va urmări tocmai trecerea de la muzica de gitară la arilei operi. Fiecare secvență va urmări trecerea de la starea de exercițiu, de tatonare a muzicii, a decorului, a dansului la istoria ideală, în care dans, muzică, decor și poveste converg într-un întreg armonios. Ideea lui Saura este de a face din portretul lui Carmen „plină de strălucire și de atracție, îmbinînd gesturile fecioarei și cele ale neînfrinatei, rînd pe rînd blîndă și crudă, perversă și inocentă, credincioasă și senzuală, ea nu cunoaște altă lege decît cea a capriciilor sale cărora îi se supune pentru a le ignora deîndată” o metaforă. Filmul este străbătut de tensiunea datorată ezitării de a situa cu siguranță gesturile și replicile personajelor, fie în planul istoriei dansatorilor, fie în planul istoriei Carmen. Astfel, o scenă începe cu imaginea echipei: tehnicienii, balerini și costumiere care dansează, în sala de repetiție; pe scenă e sărbătoare și oamenii dansează, dar și în scena din „Carmen” e sărbătoare. Balerina care o interpretează pe Carmen dansează cu un figurant îmbrăcat în toreador. Coregraful, Don José, gelos, îl înfruntă pe toreador. Încă nu știm cu siguranță dacă înfruntarea dintre cei doi e jucată sau e reală, nu știm dacă cei doi își dispută, cu adevărat, înțietatea asupra balerinei. La sfîrșit, scena se arată a fi doar o repetiție. Dar o privire aruncată de eroină ne face să înțelegem că nu fusese numai o joacă, o convenție profesională. Îndoiala se strecoară din nou: iluzie sau realitate? Pînă cînd, în final, eroul respins de eroină, într-un acces de gelozie și frustrare, o ucide, în timp ce tocmai scena jucată i-o cerea să o facă. Dilema rămîne: coregraful gelos se răzbună pe balerină sau doar Don José pe Carmen? Ceea ce rămîne este senzația de maximă tensiune a dansului și muzicii.

Valeriu DEAC

O „altă” Carmen,
dar același joc
între realitate
și iluzie



Nuvela lui Mérimée și opera lui Bizet
reunite sub bagheta regizorului Carlos Saura
(Laura del Sol cu Antonio Gades și Christina Hoyos în
„Carmen”)



veni,
„video”, vici



„Și un omagiu adus femeii
(Margarita Terekhova în *Oglinda*
de Andrei Tarkovski)

Oglinda

Principiul feminității

Filmul lui Andrei Tarkovski — *Oglinda* (titlul e asociat cu realitatea psihicului ca spațiu al reflectării) — reprezintă un moment de cristalizare a stilului și concepției artistice ale regizorului sovietic. Realizat ca o succesiune de amintiri, filmul suprapune secvențe ale biografiei artistului (imaginile copilăriei), cu cele ale simbolului feminității, în ipostaza sa maternă sau conjugală, cu cele ale unor evenimente istorice, folosind o construcție ce întrepătrunde imaginile peisajului cotidian în stil de documentar alb-negru și viziuni onirice. Biografia spirituală, imaginară — rele-

vanta în ordinea creativității — a regizorului este concepută în relația sa cu contingenta istorică și în raport cu principiul feminității. Tarkovski reușește cu acest film un discurs despre starea creatorului. Stilistic, filmul filtrează această stare prin modelul plastic al picturii renascentiste (Leonardo Da Vinci) și prin modelul conceptual mitic al „tinerei fete”. Arhetipul „tinerei fete” la care regizorul apelează justifică prezența recuzitei simbolice: ploaia (insistent repetată în film), focul (mina tinerei care acoperă flacăra), sacrificiul ceremonial, fințina, ciinele infernal, cît și semnificațiile simbolice ale unor elemente sau scene cheie a comportamentului personajelor, a metaforelor, imaginilor și a obiectelor simbolice utilizate. Arhetipul său ne trimite la studiul „Tinara fata divină” care definea prezența unui principiu feminin asociat valori-

Două imagini suprapuse: imaginea mamei și imaginea femeii iubite

lor simbolice ale fertilității, creației și immortalității manifestate în miturile închinete zeitelor grecești. „Tinara fata” concentrează în sine ideea destinului supraindividual, caracteristic feminității: orice tinără fată conține în sine, virtual, întreaga descendență. Prezența mamei și fiicei într-o singură unitate marchează expansiunea temporală; experiența immortalității prin mamă: viața este anterioară, prin mamă: viața este ulterioară, prin fiică.

Filmul reia valențele arhetipului și-i marchează prezența prin suprapunerea imaginii mamei protagonistului cu cea a femeii iubite, personaje interpretate de aceeași actriță: Margarita Terekhova. Intenția este de a confunda diversele generații într-un unic portret feminin ce trece dincolo de variațiile istoriei sau diferențele dintre amintire, imaginație sau realitate. În acest context, succesiunea alternantă de secvențe de documentar ce descriu războiul civil din Spania, aspecte din cel de-al doilea război mondial și criza politică din anii cincizeci devine fundalul peste care se suprapune fața destinului. Oglinda către care se îndreaptă tinăra femeie pentru a vedea reflectarea, nu a chipului său, ci a imaginii mamei, sugerează dubla prezență a elementului reflectat și a reflecției sale. Oglinda apare obiectul prin excelență unificator și mediator între generații, dar și între istorie și reflectarea sa în creație. O scenă semnificativă o constituie reprezentarea în secvența de documentar a unei femei care aleargă în plină stradă ținînd strîns în brațe o oglindă, simbolizînd parcă încercarea

individului de a se proteja în fața violenței războiului.

Arhetipul feminității, în concepția regizorului, devine factorul motrice care permite eu-lui accesul la propria identitate. Începutul și finalul filmului reprezintă trecerea inițiată la stăpînirea cuvîntului (tinărul handicapat care reușește să-și pronunțe numele și locul de naștere; și copilul care-și strigă numele) prin contactul cu feminitatea maternă. Filmul lui Tarkovski se constituie astfel ca o transpunere cinematografică a principiului etern al feminității însăși. Un omagiu adus maternității.

Valeriu DEAC

Munții albaștri

Un peisaj din Groenlanda

Undeva, în îndepărtata Gruzie, un redactor cărunț și coleric, tanchist în rezervă, încearcă, „eroic”, să obțină aprobarea mutării tabloului de deasupra biroului unde a lincezit peste un sfert de veac. Tabloul reprezintă un peisaj din Groenlanda. Prăbușirea lui e iminentă ca și a întregului lăcaș de cultură, dealtfel. Vechimea redactorului în serv-viciul său este de 26 de ani. Cifra aminteste de-o piesă a lui Eugen Ionescu, unde pendula bate la un moment dat de douăzeci și șase și chiar de mai multe ori. Piesa e o capodoperă a teatrului absurd. Filmul *Munții albaștri* e opera realistă a regizorului sovietic-gruzin Eldar Sengheiaia. În film apar și alte personaje, pe care doar un necuposcător nu le-ar putea recunoaște. În obsedanta cadență a cadrelor de interior, defilează salariații redacției și ticurile lor. Directorul — mereu ocupat între două telefoane care îl convoacă la banchete, întâlniri și ședințe. Ticul lui, pristaistaist, este de a spune „ocin harașo”, chiar cînd i se comunică dezastru. Un redactor are funcția de a se numi Ghiu. Ticul său este să fie plecat mereu în delegație. Alt redactor visează concediul — pe care nu-l va primi niciodată. Are ticul să mănînce două fierte pe care le ascunde în seif. Doi redactori sînt angajați într-un interminabil meci de șah. Ticul lor este să pitească piesele în colul de hirtii atunci cînd se apropie seful. Alt redactor învață la linguaphon franceza și traduce propriile stereotipii verbale. O contabilă aterosclerotică simte în permanență că totul se

clatină în ritmul hipertensiunii ei. Un fabulist-geolog, căruia nu i s-au citit fabulele, e angajat la redacție în probleme de seismologie. Meticulos, el face hărțile sinoptice ale crăpăturilor instituției, pe care toți le consultă cu aere docte, fără ca nimeni să ia vreo măsură. Crăpăturile sînt semnalate de umilul om de serviciu, singurul care privește în sus.

Cel care prilejuiește scenariul literar al acestui „recurs la metoda” cinematografică este Soso, sau S.O.S. la puterea zero, probabil tot redactor, care distribuie, în zadar, copile manuscrisului său, „Munții albaștri”, celor care trebuie să-i dea bun de tipar. Din manuscris nu este reținut decît titlul, nimeni n-a citit altceva, toți sînt însă aprioric de acord cu concluziile, drept pentru care Soso obține avizul pentru tipărire în aplauzele tuturor.

Între timp și aparatul de filmat capătă un tic. Prin fereastra redacției dezvăluie vederea generală și metaforică a străzii: jos, mulțimea e divizată în echipele care de vară pînă iarna și reciproc, pe noroi sau în praf, joacă motobal (un fel de fotbal sui generis, pe motociclete, c-o minge care poate oricînd semăna cu capul unei „cîntărețe chele”) Se pare că motovibrațiile determină crăpături în pereți și prăbușirea cu încetinitor a instituției. „Cine are dreptul să hotărască? Cine?”, răsună, aproape metafizic, ultima replică de pe ecran. În sediul modern al noii redacții, filmată dintr-un unghi subiectiv, revin aceiași oameni cu ticurile și tabloul lor vesnic groenlandez. Fondu.

În film nu se petrece nimic, în esență: o sugerează leitmotivul (moti-



Sub lupa necruțătoare a regizorului Eldar Senghelaia
(*Munții albaștri*)

Cînd aparatul
filmează
„ticuri
și nimicuri”

vul leit), al panoramării aceleiași străzi, cu aceleași mașini, cu tramvaiul pe aceleași linii enervant de paralele, pe același fond muzical saltăret ce reprezintă fiecare anotimp. Frunzele înverzesc primăvara, iar zăpezile cad iarna pe casele surprinse de aparat parcă în așteptarea unui personaj fictiv, dar poate stăpin absolut peste această lume reală.

Daniel DANIEL

Alta scurtă întîlnire, deci altă gară — imposibil de uitat
(Ludmila Gurcenko în *Gară pentru doi* de Eldar Riazanov)



veni,
„video”, vici

Despărțirea de Africa

Un retro
cu hemoglobină

Filmul avea tot ce-i trebuia ca să câștige în competiția „Oscar”-ului. În primul rând un regizor de talia lui Sidney Pollack, semnatul unor pelicule ca *Și calii se împușcă*, *nu-l așa?*, *Jeremiah Jonson*, *Cel mai frum*

O femeie
inteligentă
îndrăgostită
de un
bărbat
prea frumos...

moși ani, *Călețel electric*, *Bobby Deerfield*. Primii actori ai distribuției, Robert Redford, Meryl Streep și Klaus Maria Brandauer, își consolidaseră faima câștigând, în alți ani, mult râvnita statueta. Romanul inspirator semnat de scriitoarea daneză Karen Blixen avea atu-uri incontestabile: cadru exotic, o răsculțitoare poveste de dragoste, peripeții cu suspens. Premisele fericite au dus la un succes nesperat (și după unele opinii nejustificat) în ediția „Oscar '86”: șase premii printre care cele mai importante, „pentru cel mai bun film” și „pentru cel mai bun regizor al anului”.

Despărțirea de Africa nu este, totuși, virful carierei regizorale a lui Sidney Pollack. Povestea marii iubiri dintre o daneză și un englez, aduși la începutul secolului de valul de colonizare în

Africa, este relatată dintr-un apăsător punct de vedere autobiografic, pe un ton mai degrabă romantic decât nostalgic. Întâmplările care vor să glorifice lupta omului cu adversitățile naturii (vânători cu momente disperate, furtuni devastatoare, întâlniri cu triburi sălbatice) sînt inserate destul de brusc în narațiune și sînt mai mult enunțate, ca pretext pentru exploatarea exotismului locurilor prin performanțe ale camerei. Filmul trece ușor și pe lângă problemele adaptării emigranților într-o lume nouă, secvențele idilice în care protagonista se ocupă de civilizarea băștinașilor stîrnind îndreptățite proteste din partea unor spectatori de culoare. Sidney Pollack a făcut tot ce-a putut ca să depășească inconsistența scenariului semnat de Kent Luedtke, carentă ce l-a determinat, de altfel, să șovăie mult pînă să accepte să-l transpună în imagini. Regizorul care ne-a convins în *Cel mai frumos an* și *Bobby Deer-*

field că știe să povestească emoționant un „love story” a mizat, și de această dată, pe farmecul poveștii de dragoste și pe fascinația actorilor. El nu s-a înșelat în privința distribuției. Meryl Streep, actrița care relevă mereu surprinzătoare nuanțe ale sensibilității feminine, sugerează cu finețe

frământările protagonistei care, după propria-i mărturisire, este „o femeie îndrăgostită de un bărbat mai frumos decît ea”. Robert Redford este impecabil și irezistibil în rolul lui Denys Finch Hatton, temerarul aviator care moare explorînd sălbatica lume nouă. Jucîndu-l pe soțul împătimit de vinătoare și de alcool, Klaus Maria Brandauer păstrează ceva din dămnarea personajului întruchipat de el în *Me-fisto*. Cele trei recitaluri actoricești sînt admirabile, imaginea fără cusur, muzica inspirată, dar **Despărțirea de Africa** rămîne doar un film bine făcut. Sigur că nu este prima dată cînd „Oscarul” răsplătește meșteșugul. Cum Academia Americană de Film are simțul gesturilor compensatoare, ediția 1986 a premiat, în schimb, ca cea mai bună producție străină **Versiune oficială** (regia Luiz Puenzo) — cunoscut spectatorilor noștri din „Zilele filmului argentinian” — peliculă cu mult adevăr omenesc ce conține o tulbură-



Un trecut de care nu te poți despărți rîzînd
(Meryl Streep și Robert Redford
în *Despărțirea de Africa* de Sidney Pollack)

field că știe să povestească emoționant un „love story” a mizat, și de această dată, pe farmecul poveștii de dragoste și pe fascinația actorilor. El nu s-a înșelat în privința distribuției. Meryl Streep, actrița care relevă mereu surprinzătoare nuanțe ale sensibilității feminine, sugerează cu finețe

toare parabolă politică despre situația țărilor din așa zisa lume a treia. Pe deplin meritat, acest premiu impune, în prim plan, valorile care-i lipsesc norocoasei ecranizări semnată de Pollack.

Dana DUMA

**A fost odată
în America**

**O privire
prea idilică
asupra
unui trecut
nu prea roz**

s-ar putea face un altul. Cu ani în urmă, regizorul italian specializat în western spaghetti, Sergio Leone, a început să pună la cale un story despre gangsteri care să coste „un pumn de dolari” și să facă din **Nașul** o farfurie cu spaghetti sleite”. După mulți critici, Leone a reușit să facă un film „mai crud, mai romantic, mai adevărat, mai reușit decât cel al lui Coppola”.

Intr-adevăr, după **Pentru un pumn de dolari**, **Pentru câțiva dolari în plus**, **A fost odată în Vest**, **Capul Jost**, timp de 13 ani, Sergio Leone nu a făcut decât să pregătească acest film despre America anilor '20—'30 care va costa nu mai puțin de 30 milioane de dolari și va avea, la final, 10 ore de proiectie, reduse cu greu la patru și jumătate. Inițial, dorind să fie el producătorul a început prin a căuta un regizor. Milos Forman, Peter Bogdanovich au fost printre candidați. A urmat odiseea cumpărării, pierderii și recistigării dreptului de ecranizare:

liams, Tuesday Weld, după zeci de alte variante și audierea a mii de actori pentru cele 300 de roluri episo-dice. De filmat s-a filmat la Roma, New York, la Montreal, unde s-a re-clădit Brooklyn-ul din vremea prohibiției; „detaliul este la fel, de impor-tant ca și viziunea” declara regizorul. Impactul culturii americane, filme de toate genurile, dar și lectura unor Faulkner, Hammett, Scott Fitzgerald, în anii adolescenței, când armatele americane intrau în Roma, au pus o amprentă pe tânărul italian, deschizându-i dorința de a vizita noul con-tinent: „sint hipnotizat de orice om care se află la vest de New York și la est de Los Angeles”, declara Leone. Totuși viziunea sa, așa cum apare în film a jenet pe cel născuți între aceste meridiane. Critica a afirmat că: „Sergio Leone a transformat westernul în operă, unele secvențe în arii, perso-naje fiind stilizate într-o Americă stilizată teatral, care seamănă tot atât de mult cu modelul, ca Madame But-terfly cu Japonia”. Cele două perso-naje centrale ale filmului, Noodles (Robert de Niro) și prietenul său din copilărie Max (James Woods), por-nesc pe calea jafului, a trădării și a crimei din ce în ce mai organizată. Max sfârșește prin a-și jefui prietenul, a-i fura banii și iubita, fără să se im-piedice de prietenie, solidaritate, re-cunostință. Peste ani, când ajunge sen-ator, crimele sale sint date în vileag.



**Alți nași, dar pentru ceva
mai mulți dolari în plus
(Tuesday Weld, Robert de Niro și regizorul Sergio Leone)**

**13 ani
de muncă
și
10 ore
de proiectie**

În pragul scandalului, singura soluție e sinuciderea, dar nu are curajul să facă acest lucru. Atunci își amintește de prietenul pe care îl trădase și îl cheamă rugându-l să-l omoare. Noodles, realizând într-un tirziu (trecuseră peste 30 de ani) cauza ratării existenței sale, refuză să facă gestul și obligă pe trădătorul său prieten să-și execute singur sentința. Măcar în ultimul ceas să aibă curaj. Un film puter-nic despre fața nevăzută a Americii.

Georgeta DAVIDESCU

A fost odată America este ecranizarea unui roman autobiografic scris în închisoarea Sing Sing de David Aaronson, („The Hoods” — Mascății), publicat sub pseudonimul Harry Grey. Despre realizarea filmului

avatarurile scenariului (pînă și cunoscutul Norman Mailer a clacat în adap-tarea lui); alegerea unui co-produc-tor, a altor scenariști, șase la număr, și, în sfîrșit, stabilirea interpreților principali; Robert de Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Wil-



veni,
"video", vici

Gheața verde Așa numitele „filme de consum“

Filmul *Gheața verde*, producție — 1981, realizată de regizorul Ernest Day este astfel conceput încât să fie bine primit de public și să fie uitat la 48 ore după vizionare.

Dar, poate, tocmai din această pricină, filmul merită să rețină atenția prin tot ce el încarnează ca particularități caracteristice ale filmului comercial contemporan. Urmărind să satisfacă un număr cât mai mare de spectatori și nu să transfigureze vreo idee artistică sau (terit-a slintul) să-l exprime pe autor, este, în același timp, unitar și foarte divers. Unitar, în sensul că se bazează pe un „story“ simplu, clar, liniar, perfect deductibil, în care odată cadrul și personajele prezentate în primele secvențe, derularea acțiunii se desfășoară riguros, fără răsturnări neașteptate, fără complicații psihologice sau narative. Divers, pentru că „opera“ privită mai de aproape este, în fond, o confecție, agrementată — după rețete de mult verificate — cu toate ingredientele menite să asigure captarea interesului public: în film găsim amalgamate, pe lângă povestea de care aminteam înainte, o poveste încadrată — firesc, am putea spune — într-o tematică polițisto-aventuroasă, de priză sigură la spectatori, mai ales dacă se împletește — iarăși, firesc — cu o aventură erotică, nici dramatică, nici cu implicații dubioase, ci agreabilă, și alte elemente: ceva violență, dar nu excesivă, peisaje exotice și palate mirobolante, un cîntec bun de înregistrat pe casetofon, câteva grame de „prejudecăți“ (personajele negative sînt cu toate latino-americane, germani, italieni — pozitivitatea absolută fiind rezervată yankeilor), totul aseasonat cu elemente la zi: vestimentație, tipuri de automobile, profesiunea de electronist a eroului principal, referirea, vagă, la actualitatea politică latino-americană (militari corupți și practicînd tortura, guerilleros pitorești etc.).

În fond, nimic nu este imprevizibil într-un asemenea film. *Gheața verde* nu se abate, cu nimic, de la rețeta generală a filmelor de divertisment: un pic de emoție răscumpărată copios de satisfacția regăsirii unui deznodă-mint, prevăzut, așteptat și salutat. De fapt, dincolo de câteva aspecte marginale, ostentativ „actuale“, nimic nu deosebeste acest film de numeroase alte filme analoge, produse de cinematografia americană (și nu numai de ea) în anii '30, '40, '50 și așa mai departe. În toată această perioadă, în arta cinematografică au intervenit mutații esențiale: au apărut (și dispărut) școli și curente, s-au impus personalități de excepție, s-a modificat substanțial gramatica limbajului filmic, au fost anexate noi și insolite te-

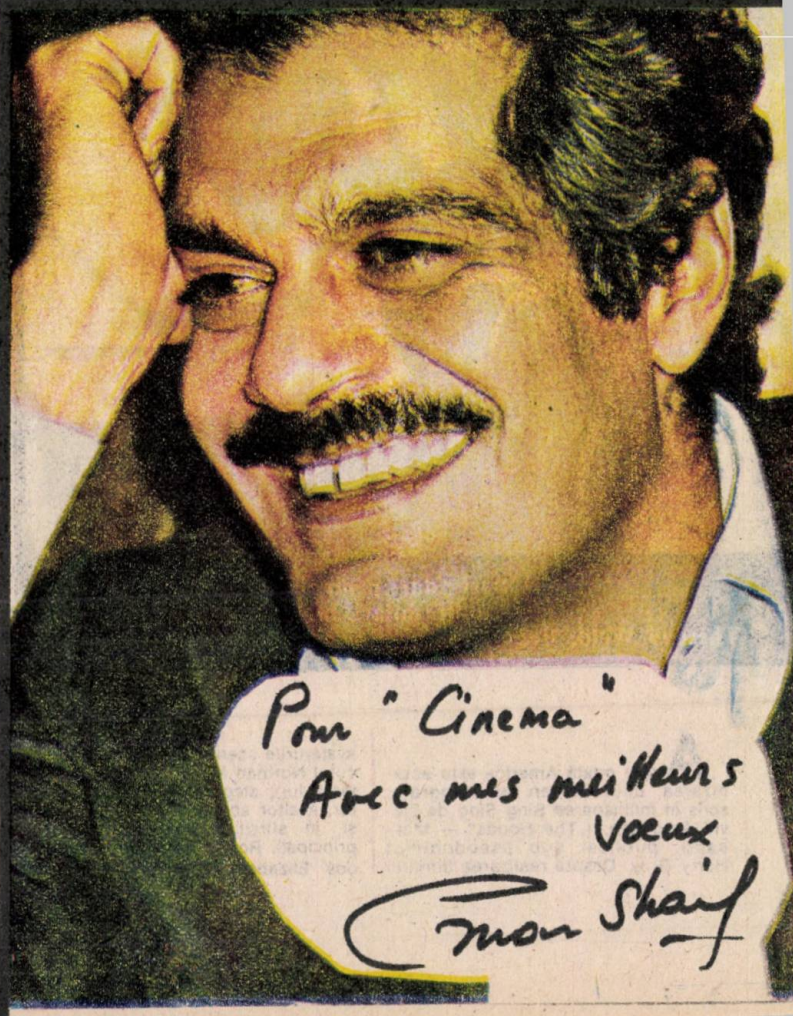
Ceea ce se pierde
pentru estetică
se cîștigă, oare,
pentru sociologie?

ritorii tematice, au fost asimilate noi coduri și s-a schimbat orizontul de așteptare al publicului. Dar, ignorînd toate aceste fenomene, absente parcă de la marile procese estetice contemporane, „filmele de consum“ perpetu-

ează schemele și ticurile lor caracteristice.

Aici intervine un aparent paradox. Filmul comercial este, pe de o parte, prin definiție dependent total de contingent, de gusturile și necesitățile trecătoare și variabile ale consumatorilor, pe de altă parte, el manifestă o stabilitate — tematică și de expresie — inimaginabilă la filmele care se bazează pe criterii estetice. S-ar părea că una din categoriile fundamentale a căreia i se subsumează filmele comerciale este cea a „duratei lungi“ (desigur, nu chiar în sensul brande-lian al acestui concept). Prin aceasta, ele devin importante ca simptome (sau chiar ca semnale, pentru că la mijloc intervine, bineînțeles, actul de voință al producătorilor ale unor

Omar Sharif:
mai degrabă pe post de „pată de culoare“



Pour "Cinema"
Avec mes meilleurs
Voeux
Omar Sharif

comportamente și nevoi mai de profunzime și mai de durată ale publicului larg, ale publicului-masă. Ceea ce se pierde, din punctul de vedere al individualizării (actul creator al autorului, impactul unei idei, al unei viziuni insolite) se câștigă din punctul de vedere al masificării. Ceea ce se pierde pentru estetician, se câștigă pentru sociolog.

E interesant să urmărim acest proces chiar în domeniul mai restrâns, dar nu mai puțin tipic al filmului polițist sau de aventuri (*Gheața verde* se încadrează în această categorie), film aparent foarte aproape de cerințele consumului de masă. În ultimele cinc decenii, filmul polițist (aici ne referim numai la cel cu valoare estetică) a cunoscut numeroase deschideri: spre probleme existențiale, spre o anumită critică socială în situații-limită, spre reprezentarea dialecticii „vinător-vinat” ca simbol al condiției umane în context social, spre înțelegerea rolului violenței în relațiile interumane, spre transfigurarea spaimei metafizice (ca la Hitchcock) sau spre exacerbaarea dramatismului condiției de fals culpabil (ca la același Hitchcock). Pe bună dreptate, Malraux (dar nu numai el) a putut spune în preajma ultimei conflagrații mondiale că romanul (sau filmul) polițist reprezintă forma modernă a tragediei antice.

Nimic din toate acestea în filmele (tot polițiste) de care vorbeam înainte. Și aici intervine și un alt paradox. Filmele polițiste comerciale urmăresc provocarea în conștiința spectatorului a unui anume fel de catharsis. Dar, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în vechea schemă aristotelică, de data aceasta, catharsis-ul se produce nu datorită intensității cu care este trăită oroarea, ci datorită derizoriului. Spectatorul se simte purificat, liniștit nu pentru că a trăit marea spaimă, ci pentru că își poate spune: „Am mai văzut așa ceva și o să mai vedem”, „până la urmă tot binele (adică valorile constituite și general acceptate) triumfă”, „ce deștept sînt; am înțeles de la început cum se va termina și cine va învinge” etc. etc. Este o liniștire, o eliberare leneșă făcută din puțină lasitate, mult conformism și o doză serioasă de vanitate ieftină. Într-adevăr, derizoriul produce delicii cărora, adesea, nu le pot rezista nici spiritele cele mai avizate.

În fapt, nu de oroarea din film vrea să se elibereze spectatorul, ci de oroarea din existență sa de toate zilele. Și atunci, o povestioară simplă, un pachetel sumar de idei comune (de exemplu: banii — cei procurați pe căi neortodoxe — nu aduc fericirea, în schimb banii moșteniți sau rezultați din operații bancare solide prind foarte bine și au un caracter cit se poate de moral), câteva vedete agreeabile (în cazul nostru Ryan O'Neal și Omar Sharif, trecuți de prima tinerețe așa încît prezența lor nu poate provoca ravagii, ci doar satisfacții calme) pot oferi o soluție. Într-un fel, experiența acestui sfîrșit de secol l-a marcat chiar și pe spectatorul cel mai puțin înclinat spre reflexie. De aceea: evaziunea în forma ei clasică nu-l mai poate satisface; locul ei l-a luat derizoriul, care mimează, într-un registru minor, asperitățile și conflictele existenței. Într-o lume alienată, alienarea condiției tragice în derizoriu promise delicii și oferă tentații.

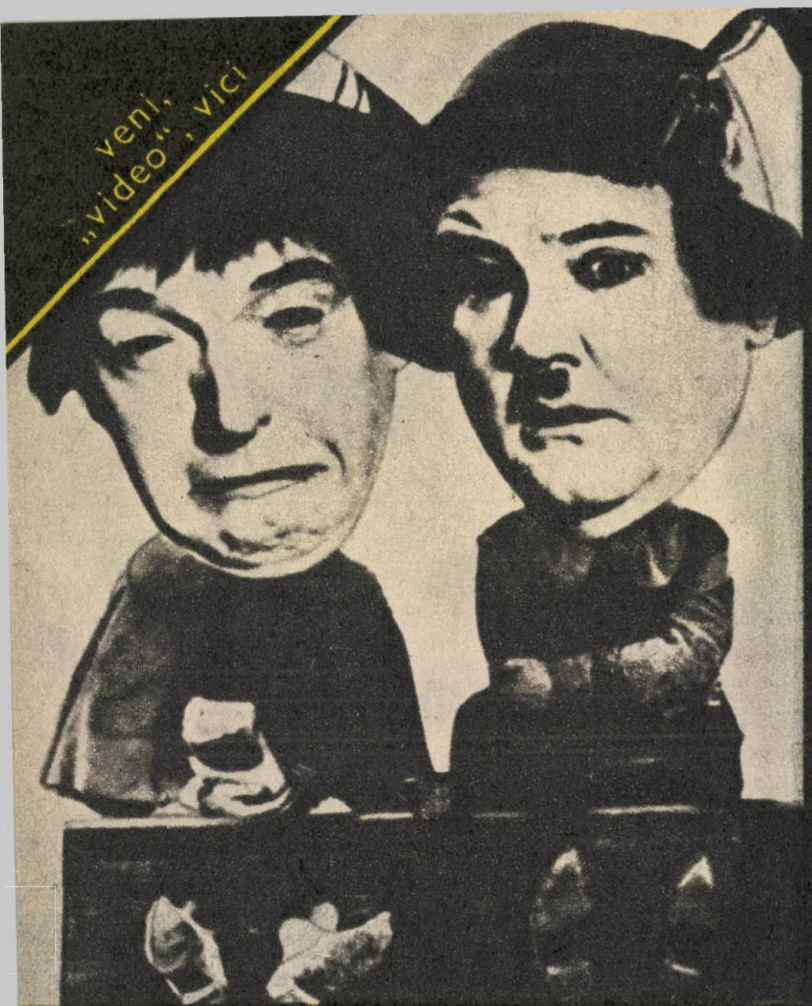
H. DONA



Ryan O'Neal:
spărgătorul de gheață (și de smaralde)

Anne Archer:
nelipsita „ea” fără de care „ei” n-au nici un haz





Tristetea lui Arhip

— **M**-am gândit — se adresează Arhip unor prieteni pe care, în lipsă de altceva, se străduiește să-i înduplece la o vodcă „Cristal”. — Să-mi aduc aici câteva spectacole de teatru mai răsarite, ca să le văd în liniște împreună cu familia.

— Aici? întreabă unul.
— Aici, acasă, bineînțeles.
— E o prostie! exclamă altul, gustînd din vodca numită „Cristal” și punînd iute paharul pe masă cu un gest hotărît și definitiv.

Un prieten mai înțelegător, care nu se miră de nimic, avînd explicații la absolut tot ceea ce vede și aude, se interesează sincer:

— Și cum ai să procedezi?
— Simplu. Îi poftesc pe actori să-mi joace spectacolul acasă,

cînd n-au reprezentatie la teatru. De pildă, „Hamlet”.

— „Hamlet”?! se înecă unul, dar e salvat de câteva palme bine aplicate, pe principiul medicinei tradiționale.

— Da, „Hamlet”, „Coriolan”, „Cum vă place”, „Regele Lear”, „Îmbîlînzirea scorpiei” și ce s-o mai juca. Iau și un Caragiale, doi, niște Cehovi, Ibseni, Molière. (Arhip nu se poate dezvăța de obiceiul de a oferi tuturor numerelor de personalități cite un plural, obicei care nu știu de unde vine). Mă gîndesc și la niște contemporani: vreo doi Becketi, Cîteva Ionesci... (Acum știu de unde-i vine: de la Ionesci și Popești...) Organizez în fiecare seară cite un spectacol... Îmi invit și prietenii... nu pe toți deodată, că-i spațiu cam mic...

— Domnule, se enervează un amic, dumneata îți bați joc de

noi?! Cum o să-ți aduci spectacolele acasă?

Arhip e cît se poate de serios: — Ludovic al paisprezecelea nu-și aducea trupa lui Molière la palat?

— Dar ce, tu ești Ludovic? Și de unde pină unde palat, aici, în Pantelimon? Arhip se întristează:

— Eu iubesc teatrul, domnilor! Vreau și eu să am teatru acasă, așa cum unii au cinema acasă. De ce să-mi dea mie peste nas unul sau altul că el a văzut ultimul film al lui Fellini, acasă, că îl are pe Bergman cu cel mai mare eșec al lui, că nu-i lipsește din videotecă (auzi: video-tecă!) nici un Woody Allen, că să mă-nvețe el cum e cu arta cinematografului, că studiază fiecare detaliu după ce a văzut un film de cînșpe ori și a devenit doctor în Visconti sau Antonioni?!... E drept? Ca să nu mai vorbesc de vecinul de la etajul opt care nu știu cu ce se ocupă în orele de serviciu,

Iau și un
Caragiale, doi,
niște Cehovi,
Ibseni,
cîteva Molière...
Deocamdată, atît!

dar vizionează (ăsta nu vede, vizionează!) seară de seară cele mai noi filme cu karate, cu pistoale, cu băți, cu bombe... De ce, fraților? Care cum are video, videocasete și videokaraté devine persoană importantă, cultă, căutată de toată lumea, consultată de specialiști, respectată, invitată și candidată la Premiul Oscar pentru critică cinematografică, dacă o fi existînd chestia asta. (Și, la urma urmelor, de ce să nu existe?) Stă omul în fotoliu, cu berea sau cafeaua în față, și-și face cultura cinematografică apăsînd pe un buton... Și după aia îți explică structura operelor lui Bergman, obsesiile lui Fellini, tehnica lui Spielberg, subtilitatea lui James Bond și chelia lui Kojak. Mă exasperează!

— Ia-ți și tu un video, îl sfătuiește un amic mai milos.

— Da? ce, sînt nebun? se supără Arhip. Nu v-am spus că mie îmi place teatrul? Dacă nu pot să-mi aduc teatrul acasă, mă doare în cot de toate videotecile din lume!

Și o lacrimă i se prelinge discret pe obraz.

Dumitru SOLOMON

Din nou ca-n filme

dosare
închise

Era în perioada anilor '20 la Hollywood. În dimineața zilei de 2 februarie 1922, regizorul William Desmond Taylor a fost găsit mort, în dormitorul său, de către valet. (Totul începe ca într-un film de Hitchcock!) Un doctor alflat din întâmplare prin preajmă consideră că moartea regizorului s-ar fi datorat unui ulcer perforat. Până la venirea poliției o serie de urme au fost șterse de cei interesați. Cine erau aceștia? În primul rând agenții studioului Paramount, la care lucra Taylor, grijulii pentru bunul renume. Reporterii au văzut cum alcoolul (era în perioada prohibiției) a fost ascuns în grădină. În cămin ardea un foc vesel, întreținut de tot felul de lucruri compromițătoare. Mabel Normand, actriță alflată în grațiile regizorului, își căuta de zor scrisorile de dragoste. La venirea poliției s-a produs lovitura de teatru: cadavrul a fost ridicat și s-a văzut că W.D. Taylor a murit împușcat! Cercetările întreprinse de poliție nu prea au dat rezultate. Mai multă vîlvă a făcut presa (subiectul era „gras”) în jurul cazului, anunțînd descoperiri ca: un mînunchi de chei misterioase, poze compromițătoare, un sertar cu fetișuri femeiești și scrisorile de dragoste adresate de Mabel Normand. De aici și speculațiile cu privire la o crimă comisă din gelozie. S-a descoperit și o cămașă de noapte cu inițialele „M.M.M.” aparținînd lui Mary Miles Minter, o tînără actriță care juca, în regia lui Taylor, roluri de ingenuă. Ea a declarat că în seara crimei se afla în compania mamei sale, a surorii mai mari și a bunicii, stînd de vorbă în fața căminului din casa sa (o vilă cu 40 de camere!) În aceste condiții, bănuielele poliției s-au îndreptat spre Edward Sands, fost secretar al regizorului, care dispăruse cu câteva luni

**Cîte posibile
scenarii
se află în spatele
ușilor închise ale
„uzinei de vise“!**

mai înainte, luînd și cîteva lucruri de valoare cu el. Dat în urmărire de poliția federală, acesta a fost găsit mort (sinucidere) și cazul părea închis.

În anul 1967, marele regizor King Vidor se decide să transpună povestea pe ecran. El nu se afla, în perioada comiterii crimei, la Hollywood. Rămăsese înzăpezit, într-o cabană, cu echipa de filmare, dar mai ales cu vedeta feminină a filmului, actrița Coleen Moore. Cînd s-au întors în cetatea filmului și au aflat despre crimă și implicațiile ei, cei doi au hotărît să rupă legătura și să nu se mai vadă niciodată. Coleen a abandonat filmul și s-a căsătorit cu un om bogat. Dar, în 1967, întîmplarea a făcut ca ei să se revadă la Paris. Coleen era văduvă (bogată) și, cu toate că nu mai erau atît de tineri (Vidor avea 72), cei doi s-au căsătorit. Ea a finanțat un studio „Vidmor Production” care urma să producă și filmul despre moartea lui Taylor. Pentru început, Vidor a dat o masă la care a invitat mari vedete ale anilor '20 care urmau să-i povestească tot ce știau în legătură cu tragica întîmplare. Rezultatul a fost aproape nul; o serie de birfe, dar ni-

mic concret. Atunci s-a apucat să facă pe detectivul căutînd documente, martori, etc. Dar cercetările lui nu s-au materializat niciodată într-un film. De ce?

Răspunsul l-a aflat istoricul de film Sidney D. Kirkpatrick care, avînd acces la documentele regizorului, a fost intrigat de faptul că nu a găsit nici o însemnare despre proiectul mai sus amintit. (Vidor era un om foarte meticulos care a păstrat și clasat orice petec de hîrtie!) Lărgind sfera de investigații, Kirkpatrick a descoperit în grajdul uneia din casele care i-au aparținut lui Vidor o ladă ferecată în care se aflau 1.500 file de manuscris, documente și cartne de notițe referitoare la cazul Taylor. Ele s-au materializat într-o carte „A Cast of Killers” (Un set de criminali) care dezvăluie o serie de aspecte legate de Hollywood, cine a fost criminalul și, mai ales, motivul renunțării lui Vidor la proiect.

William Desmond Taylor era irlandez, pe numele lui adevărat William Deane Tanner. Împotriva voinței tatălui, el fugise la Londra să se facă actor (în loc de ofițer). Prin anii '90 (1890) este căutător de aur în Clondike, iar în 1901 se căsătorește la New York cu fata unui agent de bursă. În anul 1908 pleacă la o cursă de automobile în Long Island și familia, soția și fetița, îl revăd doar peste 9 ani, într-un film! Nu se știe de unde a luat numele de William Desmond Taylor și de ce s-a întinerit cu 10 ani. Legătura sa cu actrița Mabel Normand a fost lăsată să „transpire” de către cei de la Paramount din două motive. Actrița era toxicomană (studioul vroia să scape de ea), iar Taylor, în ziua de 2 februarie 1922, trebuia să depună mărturie în favoarea valetului său, acuzat că acosta tineri (se pare că nu pentru ei).

Mary Miles Minter avea o mamă tiranică, o scorpie, lipsită de scrupule. Numele ei, ca și actele, erau luate de către mama sa de la o rudă. Mary Miles Minter a declarat că are 16 ani, la primul film, pentru a putea fi angajată. În seara zilei de 1 februarie ea fugise de acasă la W.D. Taylor. Mama ei a urmărit-o și l-a ucis pe regizor. Poliția a cunoscut adevărul, dar a tăcut în schimbul banilor. Mama lui M.M.M. a cheltuit toți banii fiicei sale pentru a cumpăra tăcerea.

Vidor a aflat adevărul și s-a dus la Santa Monica unde a găsit-o pe Mary Miles Minter, bătrînă, grasă și vulgară, într-un decor coborît din „Marile speranțe”. Ea l-a recitat poezii proprii (semnate Charlotte Shelby), iar la întrebarea dacă mama ei a comis crimă a răspuns: „mama a ucis tot ce am iubit mai mult!” Marele regizor s-a simțit obligat moral să amîne realizarea proiectului pînă la moartea lui M.M.M. (1984), dar soarta a vrut ca el să dispară primul (1982). Cînd te gîndești că toate acestea s-au întîmplat în realitate nu-ți vine să crezi. Prea seamănă a fi... ca-n filme!

Dan Dănuț DORU

Dosarul închis al lui Karen Silkwood — muncitoarea care și-a pierdut viața pentru a fi dat în vileag nepăsarea față de omul a patronilor — a fost însă redeschis, pe ecran, după o lungă bătălie, în interpretarea lui Meryl Streep și regia lui Mike Nichols



aventurile
peliculei



Casablanca, pictat
de un computer

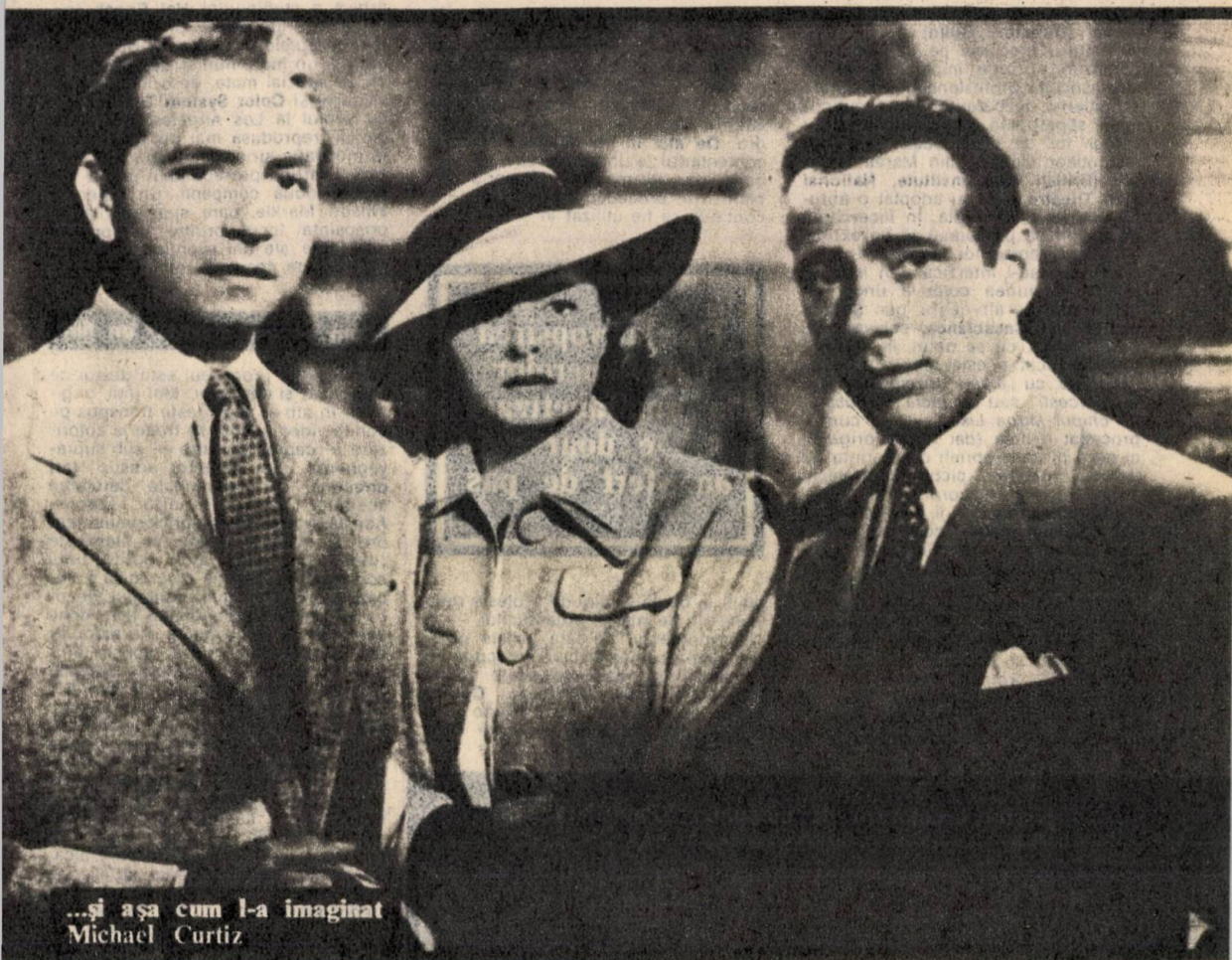
...Ca și cum ai picta o mustață pe chipul Monei Lisa

Popularul comic american Woody Allen este cunoscut ca un om mai retras, mai sfiețnic, care evită reflectoarele publicității. Consecvent cu sine însuși, a absentat și în primăvara '87, cum mai făcuse și altădată, de la ceremonia decernării Oscarurilor, deși avea șanse de a primi un nou premiu (pe care l-a și obținut!), tocmai pentru că nu îi place să se afle în centrul

atenției, considerînd că adevăratul artist îi stă mai bine să rămînă în penumbră. De aceea, a stîrnit o mică senzație cînd s-a aflat că acest „si-hastru” al lumii de celuloid n-a pregetat să se deplaseze la Washington D.C., centrul politic al țării, pentru a depune mărturie, „de bună voie și nesilit de nimeni”, în cadrul unei audieri organizată în seara incintă a Senatului, într-o problemă care, depășind li-

mitele strict profesional-departamentale, a căpătat dimensiunile unei debateri naționale. „A modifica opera unui artist, peste capul acestuia, este un lucru profund dăunător”, au răsunat acuzator cuvintele sale. „A te po-meni zugrăvit în toate culorile, ca o piază, iată un procedeu deopotrivă penibil și insultător”.

Autorul și interpretul atîtor filme de succes, de la *Annie Hall* la *Hannah și*



...și așa cum l-a imaginat
Michael Curtiz

surorile ei și foarte recentul **Radio Days**, omul de obicei atât de rezervat, intervine, astfel, vehement și fără nici un fel de rezerve, într-o controversă, ca să nu-i spunem scandal, cum Hollywood-ul nu a mai cunoscut din zilele când lui Charlie Chaplin i s-a înscenat, din motive care nu aveau nimic de-a face cu morală, un proces de recunoaștere a paternității (urmărind denigrarea genialului „Vagabond”, a cărui atitudine democratică nu era pe placul multora) sau când Ingrid Bergman a fost silită, în numele aceleiași morale ipocrite, să se autoexileze, ca și Chaplin, de altfel, sau, în fine, când s-a pornit campania de prigonire a „celor zece”, acuzați de sentimente anti americane. O controversă în al cărei vîrtej au fost atrași regizori, actori, critici, istorici ai filmului și chiar editoriaști politici, fără a-i lăsa indiferenți nici pe legislatori — dovadă audierile din Senat — cu toții ținînd să-și spună părerea asupra a ceea ce unii, puțini, numesc o inovație cu largi perspective, iar alții, copleșitoarea majoritate, un atentat la adresa autenticității artistice a imensului fond de filme clasice în alb și negru. Este vorba de **colorizare**, denumire rebarbativă, sub care se înțelege un procedeu prin care imagi-

**O tehnică
la modă,
computerul
colorizant,
scandalizează
cineaștii
și cinefilii lumii**

nile alb-negru, transferate în prealabil de pe pelicula obișnuită pe bandă video, pot fi convertite, cu ajutorul unui computer, în imagini color. Evident, rezultatele sînt din cele mai nefericite. „Sigiliul” cromatic al unui film alb-negru este total incompatibil cu cel al unui film color, pentru simplul motiv că, și într-un caz și în celalalt, pelicula respectivă a fost gîndită și realizată pornindu-se de la date care exclud, din capul locului, un

proces de convertire, oricît de perfecționat ar fi sistemul tehnic folosit. Atunci, care este scopul unei asemenea operații? Îl mărturisește deschis unul din promotorii activi ai colorizării: „Este vorba de o chestiune de bani. Alb-negru nu este pe placul publicului (afirmație discutabilă — n.r.). Publicul agreează colorul și cînd colorăm imaginile, le cumpără”. Mai limpede nici că se poate

Pe bună dreptate, procedeul este considerat de cea mai mare parte a celor implicați, într-un fel sau altul, în cea de-a șaptea artă ca un adevărat sacrilegiu. Sindicatul actorilor de cinematograf din S.U.A. (**Screen Actors Guild**), Asociația americană a creatorilor de imagini (**American Society of Cinematographers**), Sindicatul scenariștilor (**Writers Guild of America**), Institutul american al filmului (**American Film Institute**) au denunțat prejudiciile grave pe care le aduce, fără a se sîi să recurgă la expresii din cele mai tari, de la „desecrare artistică” la

„vandalism cultural”. Sindicatul regizorilor (**Directors Guild**) s-a pronunțat pentru blocarea pe căi legale a colorizării, poziție împărțită și de alte asociații profesionale — de unde și inițierea dezbaterilor într-o subcomisie senatorială. Solidarizându-se cu colegii lor de peste ocean, membrii instituțiilor similare din Marea Britanie (**British Film Institute, National Film Theatre** etc.) au adoptat o atitudine la fel de hotărâtă, în încercarea de a opri ca procedeul să fie extins, sindicatul regizorilor britanici a cerut guvernului să-l interzică prin lege. A realiza versiunea color a unor superbe pelicule alb-negru, gen **Șolmul maltez** sau **Casablanca**, echivalează, potrivit celor ce se opun, în mod cu totul justificat, acestei tehnici schimonositoare, cu „a ruja buzele unei statui grecești” sau „a picta o mustață pe chipul *Mona Lisei*” — așa cum a procedat o dată (dar nu pe original, ci pe o pinză proprie!) din dorința de a șoca, un celebru pictor suprarealist. John Huston, regizorul căruia cinematografia mondială îi datorează, pe lângă **Șolmul maltez**, deja „colorizat”, fără autorizația autorului (este suficientă doar permisiunea, pe baza unei tranzacții, a studiourilor care au dreptul de proprietate), altele alte capodopere în alb și negru (**Comoara din Sierra Madre, Regina africană** etc.), astăzi și ele în pericol de a fi desfigurate, vorbea despre „o impertinență fără precedent”. El sugera o originală metodă de pedepsire a stațiilor TV ce transmit filme

colorizate și anume ca publicul să boicoteze produsele cărora li se face reclama la aceste stații, ceea ce, în ultimă instanță, ar priva stațiile respective de principala lor sursă de venit. Mai laconic, Fred Zinnemann, autorul altui clasic al genului alb-negru, **De aici în eternitate**, își reduce comentariul la un singur cuvânt, „barbarie”, cu atât mai incriminatoriu însă pentru un procedeu care, din păcate, continuă să fie utilizat în mod nestin-

arhivă a studiourilor **Hai Roach** (cuprinzând, între altele, practic totalitatea peliculelor cu Stan și Bran, precum și un mare număr de alte comedii, în special mute, de o inestimabilă valoare) și **Color System Technology**, cu sediul la Los Angeles. Declarația cinică, reproducă mai sus, cu privire la motivația strict pecuniară a colorizării aparține președintelui primei din aceste două companii, un oarecare Wilson Markle, care și-ar merita cu prisosință locul printre personajele infamante ale unui eventual muzeu al figurilor de ceară ale cinematografeiei universale.

De la vopsirea capodoperelor la analfabetizare e doar un sfert de pas

jenit, în ciuda valului de proteste de o parte și de alta a Atlanticului.

În momentul de față, există două principale companii care se ocupă cu „sulemenirea”, dacă se poate spune așa, a producțiilor alb-negru: **Colorization Inc.**, cu sediul la Toronto (Canada), care are acces direct la vasta

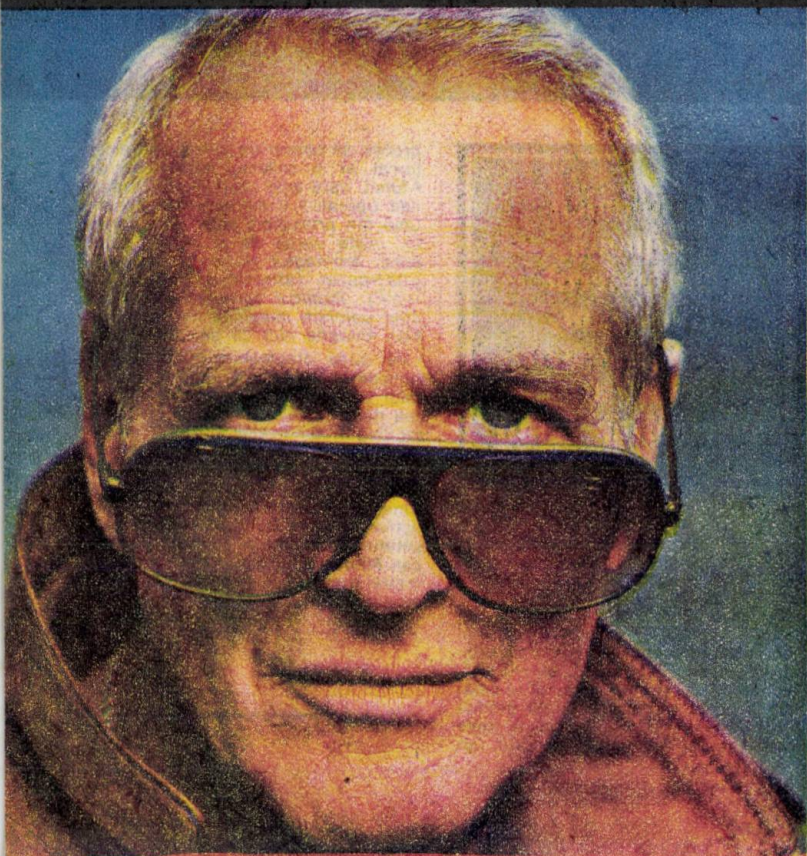
Cum se „colorizează” un film

În esență, procedeul este destul de complicat și costisitor. Mai întâi, originalul în alb și negru este transpus pe bandă video și apoi se trece la colorizare — cadru cu cadru — sub supravegherea unui „director artistic” (**art director**), care urmărește derularea sceneelor pe un monitor special. Acesta se oprește asupra primului cadru al fiecărei scene și stabilește (după cum îi taie capul), potrivit unui cod numeric, poziția coloristică a fiecărei zone a imaginii: fundalul, decorurile, detaliile fizionomice (păr, ochi, carnație) și vestimentare ale actorilor etc. Un computer grafic, special programat, aplică apoi culorile stabilite zonelor corespunzătoare ale cadrelor succesive care compun scena respectivă, după care treaba este luată de la capăt cu scena următoare. Uneori este nevoie să se procedeze, în funcție de modificările imperceptibile de unghiulatură, ecleraj, la diferențierea coloristică a cadrelor din cuprinsul aceleiași scene. În general, din cele aproximativ 200 000 cadre care alcătuiesc, în medie, un film artistic de lung metraj, trebuie să fie colorate „individual” circa 1 000. Restul este lăsat pe seama computerului, care nu face altceva decât să se conformeze „tiparului” coloristic prescris. Costul operației se ridică la 2 000—3 000 dolari de fiecare minut de film, în funcție de complexitatea materialului ce trebuie prelucrat. În total, convertirea în culori, (schimbarea la față!) a unui lung metraj alb-negru costă în jur de 300 000 dolari, produsul finit fiind desfăcut pe piață sub formă de videocasete.

Operația este cât se poate de rentabilă pentru că prețul (de vânzare sau locație) al unei asemenea videocasete este de patru ori mai ridicat decât cel al unei înregistrări video obișnuite. Din păcate, amatori există, în special în rîndul publicului tânăr, lipsit de cultură cinematografică. Intervine, ca un factor deloc neglijabil, și snobismul. Potrivit unui sondaj efectuat de studiourile **Hai Roach**, direct (co)interesate în colorizare, 85 la sută din cei interogați au declarat că nu urmăresc un film decât dacă este color; în cei privește pe tinerii sub 20 de ani, proporția se ridică la sută la sută.

Pînă acum, printre peliculele clasice care au fost supuse acestui proces, se numără între altele, în afară de **Șolmul maltez**, deja menționat, mai multe filme cu Stan și Bran, evocarea muzical-coregrafică **Yankee Doodle Dandy** (cu James Cagney și Joan Leslie), popularul film al lui Frank Capra, **E o viață minunată** (cu

O privire necolorată de computer (Paul Newman)





Lauren Bacall și Humphrey Bogart în jocul de umbre și lumini dirijat de Howard Hawks în *A avea și a nu avea*

James Stewart), urmînd să vină la rînd, dacă între timp acest lucru nu s-a și întîmplat, *Casablanca*, *Cetăţea-nul Kane* şi multe, multe altele. Planurile existente prevăd ca din cele 16000 pelicule alb-negru, care se află în arhivele cinematografice americane, circa 1500, adică „fondul de aur”, să fie transferate în color. Strigătul de indignare proferat de Woody Allen în Senatul american, unde au mai venit să depună şi alte personalităţi cunoscute ale vieţii cinematografice din S.U.A., cum ar fi Ginger Rogers, Sidney Pollack ori Milos Forman, a fost determinat tocmai de această intenţie de „profanare” în masă.

Nu vă atingeţi de filmele clasice

Termen cituşi de puţin exagerat, pentru că iată ce spunea Frank Capra, cu puţin înainte de a muri, într-o

scrisoare adresată Bibliotecii Congresului American referitor la colorizarea filmului său amintit mai sus, *E o viaţă minunată*: „A fost alegerea mea să îţi turnez în alb şi negru. Lumina, machiajul actorilor şi actriţelor, unghiul aparatului de filmat, munca de laborator, totul a avut în vedere o producţie alb-negru şi nu una color. Vă rog din suflet să nu admiteţi denaturarea unei opere clasice, indiferent cui aparţine. Lăsaţi-le aşa cum sînt. Au devenit clasice pentru că au o valoare deosebită. Nu permiteţi să-şi facă de cap celor care, dornici să se îmbogaţească rapid, încearcă să creeze o imagine falsă, mîzgăind cu vopsea opere clasice”.

Ce s-ar mai putea adăuga la această pledoarie patetică? Neîndoiel, transpunerea în „cheie” color a unei pelicule alb-negru clasice, pe care orice iubitor adevărat al cinematografului nu o poate concepe decît ca atare, apare tot atît de absurdă şi de condamnată, pentru denaturarea gravă a intenţiei realizatorilor, ca şi

operaţia inversă (dacă cineva ar avea o asemenea idee aberantă) de transpunere în „cheie” alb-negru a unei pelicule color clasice, să zicem *Deşertul roşu*. Şi într-un caz, şi în celălalt, cromatica respectivă nu este un element secundar, ci are valoare funcţională, fiind nemijlocit integrată acţiunii. Pentru a da cititorilor săi o idee asupra absurdităţii procedurii, o revistă britanică s-a adresat unui artist cerîndu-i să coloreze de mîna cîteva fotogramme din filme celebre „candidate” la supliciu colorizări şi rezultatele penibile nu au mai necesitat nici un comentariu.

Regizorul şi criticul de film Gavin Millar a introdus în dezbateri şi un alt aspect: „Nu este vorba, afirmă el, doar de faptul că interpreta principală este fardată cu un ruj de buze care i se potriveşte ca nuca în perete. Procedul de bestardizare coloristică porneşte de la premiza că, mai mult decît o necesitate impusă de raţiuni



Cineastul gîndește culoarea odată cu povestea, dialogul, muzica
(Tom Hulce în *Amadeus* de Milos Forman)

tehnice, filmul alb-negru a fost, pur și simplu, un neajuns artistic. Acestor iconoclaști nu le trece prin cap că filmele alb-negru au fost concepute, decupate, turnate sub un anumit joc de lumini, nu numai pentru alb și negru, ci pentru fiecare nuanță de gri, strălucitoare, scinteietoare, luxuriantă, tremurătoare, nebuloasă, ametoare, obsedantă, care se intercalează între cele două extreme". Cuvințe ce se constituie într-un adevărat poem, într-o pasionată declarație de dragoste adresată alb-negrului și „nuanțelor intercalate”. Procedeu care nu este, de altfel, disprețuit nici de creatori contemporani (ca, de pildă, Woody Allen în *Manhattan* și Zelig ori Martin Scorsese în *Taurul furios*) care îl utilizează cu deosebit succes atunci cînd îl consideră mai potrivit scopului artistic avut în vedere.

Cine cultivă „colorocrația”?

Partea proastă este că tendința de absolutizare a culorii, „colorocrația”, este cultivată și promovată de posturi de televiziune, cum ar fi rețeaua Tur-

ner Broadcasting System (TBS), cu sediul la Atlanta, care, sub titlul („blasfematoriu”, consideră cei ce se opun procedurii) **Cinematograful clasic**, a introdus un program special alcătuit din o sută de filme trecute prin patul lui Procust al colorizării, ba, mai mult, încearcă chiar și o justificare „teoretică” a acestei decizii: „Nu distrugem originalul în alb-negru, declară un purtător de cuvînt al TBS. Filmele clasice nu-și încetează existența. O simplă răsucire de buton și cine dorește poate urmări versiunea alb-negru. Nu facem altceva decît să folosim tehnologiile noi pentru a împătră (sic!) aceste filme. Le dăm o fizionomie mai apropiată de contemporaneitate, considerînd că astfel vor fi pe gustul noii generații de telespectatori”.

Or, tocmai acesta este lucrul de care se tem opoziții colorizării, care avertizează asupra riscului că „noua generație de (tele) spectatori” să devină o generație de „analfabeți culturali”. Un public ce se va mulțumi cu ceea ce amenință să devină echivalentul video al comicsurilor. Sub influența corupătoare a colorizării și a

„colorocrațiilor”, acest public va pierde orice interes față de capodoperele în alb-negru. Originalele acestor capodopere vor supraviețui, dar numai în arhive. În cultură, vor înceta să existe.

„Dacă se va răspîndi, colorizarea va scoate, în mod inevitabil, din circulație versiunea originală”, rezumă pericolul, comentatorul de specialitate al ziarului „New York Times”, Richard Mooney. „Ponderea crescîndă și, cu timpul, îmbunătățirea tehnicii, vor amărî gustul și vor influența cererea publicului”. „Ceea ce mă îngrijorează, adaugă George Stevens jr. — fondatorul prestigiosului **American Film Institute** și fiul regizorului căruia îi datorăm asemenea opere clasice în alb și negru, cum ar fi *Gunga Din* și *Un loc sub soare* — este că, din punct de vedere psihologic, filmele în alb și negru vor dispărea. Noua versiune va înlocui în mintea publicului vechea versiune.”

Argumente, neîndoios, din cele mai temeinice. Pervertierea gusturilor este inevitabilă în condițiile în care aceste gusturi sînt orientate și dictate exclusiv de „piață” de goana după profit.

Tortura colorizării

Partase la această goană sînt și studiourile proprietare ale originalelor alb-negru, care, „pentru cîtiva dolari în plus” acceptă colorizarea, trecînd peste voința creatorilor sau, dacă acestia nu mai există, așa cum stau lucrurile în majoritatea cazurilor, compromițîndu-le postum reputația. („Noi, cei de astăzi, declară George Stevens jr., avem datoria să apărăm opera celor care au realizat aceste filme, dar nu mai sînt printre noi, ca să le apere ei înșiși.”) Unii compară colorizarea cu dublarea unui film în limbi străine. „De dragul cîtorva mărci germane sau franci francezi, scrie revista „Time”, Hollywood-ul a acceptat ca, de pildă, Gary Cooper să se apropie de teigheaua unui săpon și să rostească „Ein Bier, bitte” sau „Une bière, s'il vous plaît”. În principiu, colorizarea nu este altceva decît echivalentul vizual al dublării pentru uzul unei generații „surde” la alb și negru”.

Comparație nu lipsită de ingeniozitate, dar mult prea blîndă dacă o contrapunem declarațiilor făcute de Woody Allen.

Nu demult, renumitul actor britanic Alec Guinness a fost sărbătorit la **Lincoln Center** din New York, cu prilejul împlinirii a 40 de ani de carieră cinematografică, prin organizarea unei gale omagiale, în cursul căreia au fost prezentate scurte fragmente din cele 46 de filme în care a apărut, de la *Lady Killers* la *Star Wars*. În cuvîntul de mulțumire pe care l-a adresat, sărbătoritul a ținut să-și împărtășească satisfacția că aceste filme nu au fost trecute prin tortura colorizării. „M-am temut o clipă, a spus el, ca în loc de **Omul în costum alb** (una din peliculele sale cele mai reușite) să nu-mi fie dat să văd **Omul în costum cafeniu-roșcat**”. Dacă este adevărat că ironia poate ucide, atunci, cu această mostră de sarcasm, de umor mușcător, tipic britanic, Sir Guinness a rostit o sentință de condamnare fără drept de apel a colorizării.



Free-cinema-ul în culori ar fi un nonsens
(Mary Ure, Gary Raymond, Richard Burton în
Privește înapoi cu minie de Tony Richardson)



aventurile peliculei

A doua descoperire a „sunetului muzicii”

Filmele mute nu au fost concepute, la vremea lor, ca lipsite de sunet — atâta doar că nu erau vorbite: acesta este punctul de vedere al compozitorului Carl Davis, a cărui „specialitate” o constituie „revitalizarea” peliculelor mute celebre, pe calea unor acompaniamente muzicale executate, concomitent cu desfășurarea momentelor-cheie ale acțiunii, chiar în prezența spectatorilor, de către mari formații simfonice.

Filmul mut
și „cinematograful viu”

Combinția între acești doi „vectori mediatici”, pentru a folosi un termen la modă, respectiv între muzica urmărită „în direct”, alidoma unui concert, și imaginea mută proiectată pe ecran, este denumită „live cinema” (cinematograful viu, cinematograful în direct), prin analogie cu „live television” (televiziunea în direct), de către canalul TV britanic „Thames television”, căruia îi revine meritul noli maniere de prezentare a unor capodopere ale marelui mut.

Ideea „reîntineririi” filmelor mute, cu ajutorul acompaniamentelor orchestrale, aparține unor iubitori pa-

Filmele mute
nu au fost
concepute
lipsite de sunet.
Ci doar
de vorbe

mași ai acestor filme, producătorul și regizorul TV David Gill și istoricul de film Kevin Brownlow, la rîndul său și el producător, ambii bine cunoscuți publicului nostru telespectator ca autori ai excepționalului serial Hollywood, realizat sub egida lui „Thames television” și prezentat la noi sub titlul (mai sugestiv și mai adecvat) Din istoria filmului mut. Geneza ei este deosebit de interesantă. În 1980, aplauze entuziaste salutau premiera — pentru că, într-adevăr, poate fi socotită o autentică premieră — cu prilejul Festivalului londonez al filmului (London Film Festival), a versiunii

restaurate și sonorizate a capodoperei lui Abel Gance, Napoleon (1927), operație de o extraordinară complexitate. Din versiunea originală concepută a fi proiectată pe un triplu ecran — strămoșul Cineramel de astăzi — și însumind 15 000 metri, care, practic, nu a fost niciodată prezentată integral publicului, mai rămăseseră doar fragmente disperate (Gance a realizat, în 1932, o versiune pentru ecran obișnuit, sonorizată și mult redusă ca durată, în 1955 fiind prezentată o nouă versiune, pentru ecran triplu, dar de asemenea substanțial comprimată). Identificarea diferitelor fragmente, consolidarea imaginii, montajul care trebuia să respecte, cu fidelitate absolută, versiunea integrală, toate acestea au necesitat o trudă de benedictin, care fără entuziasmul lui Brownlow, sprijinit de „Thames television”, nu ar fi putut fi dusă la capăt. După cum n-ar fi putut fi dusă la capăt fără contribuția hotărătoare a lui Francis Coppola, care s-a angrenat cu întreaga pasiune în această muncă uriașă, supraveghind, cu ochiul său de regizor experimentat, întreaga operație, ceea ce îl îndreptățește să fie, după Gance, al doilea... „naș” al filmului. Un rol important a jucat și

Davis, care a realizat noile aranjamente muzicale, încorporate peliculei, spre deosebire de versiunea originală, unde muzica — aparținând lui Arthur Honegger — era executată (sonorul neexistând încă pe atunci) din fosa de orchestră, premiera avînd, de altfel, loc la Opera din Paris.

Restabilirea unei vechi tradiții

Succesul peste așteptări al noului **Napoleon**, restaurat și sonorizat, în viziunea lui Coppola (să nu uităm că titlul complet al versiunii originale era **Napoleon în viziunea lui Abel Gance**, al cărui geniu flambaia și a cărui extraordinară fantezie în manipularea aparatului de filmat și-au găsit în această peliculă expresie maximă. Georges Sadoul povestește anecdota, după el apocriptă, potrivit căreia pentru scena bății cu bulgări de zăpadă din curtea școlii, cînd adolescentul Bonaparte și-a dovedit, de la cea mai fragedă vîrstă, iscusința de strateg, Gance a cerut ca, o cameră portativă, în plină funcțiune, să fie pur și simplu... azvîrlită aiudoma unui bulgăre, astfel ca spectatorilor să le fie înfățișată cît mai exact traiectoria acestuia. La protestele producătorului că aparatul, care costa o groază de bani, riscă să se zdrebească, Gance a răspuns imperturbabil: „Dar bulgării de zăpadă se zdrebesc cînd cad”. Și camera portativă s-a făcut praf, după ce, bineînțeles, și-a îndeplinit misiunea de sacrificiu...) a determinat repetarea acestei experiențe și cu alte pelicule, operîndu-se însă o modificare și anume separarea celor doi „vectori” sau două canale, muzică și imagine. Se restabilea, astfel, tradiția de dinaintea apariției sonorului.

„Există, fără îndoială, declara Brownlow, un interes renăscut pentru filmele mute, cu condiția ca ele să fie prezentate așa cum se cuvine, adică nu în copii deteriorate, cu imaginea tremurată, ci în copii restaurate cu grijă și să se asigure acompaniamentul orchestral, așa cum se petreceau lucrurile în marile cinematografe de pe Broadway. În aceasta constă tot secretul”. Procedul (re)descoperit de Brownlow și Gill ar putea fi denumit „muzicalizare” sau mai exact „orchestralizare”, prin analogie cu așa numita „colorizare” (vezi articolul din pagina 114). În timp ce colorizarea este, însă, violent contestată și cu deplină îndreptățire blamată pentru faptul că denaturează grav peliculele originale, „muzicalizarea” este acceptată cu entuziasm tocmai pentru că nu „trădează” originalul, nu-i stirbește cu nimic valoarea, ci, dimpotrivă, o pune mai bine în lumină, restabilind capodoperele filmului mut în forma lor inițială, în întreaga lor splendoare.

Mai există o deosebire — fundamentală. Colorizarea, procedeul de transfer pe bandă video și apoi de schimbare, pe calea electronică, a „cîntecului” cromatic al peliculelor alb-negru, vine în sprijinul „cinematografului la domiciliu”, al îndepărtării spectatorilor de sălile de cinematograf, pe cînd „muzicalizarea” are, între altele, ca scop (și reușește!) să-i aducă pe spectatori înapoi în aceste săli, nimic, nici un procedeu tehnic, oricît de perfecționat, neputînd suplini „baia de sunet” a unei orchestre simfonice reale, ca să nu mai vorbim de calitatea imaginii, mult diminuată pe micul ecran.

De altfel, acompaniamentul muzical era considerat pe vremea filmului mut ca un lucru foarte important de către studiouri, care aveau ca angajați compozitori anume cu sarcina expresă de a se ocupa de aranjamentele respective. Pentru un film ca **Parada cea mare**, de pildă, o emoționantă evocare a împrejurărilor primului război mondial, studiourile MGM au comandat o partitură specială, pe care au distribuit-o sălilor de cinematograf, nedorind să lase acompaniamentul muzical la voia întîmplării. Pianul reprezenta în cinematografele de altădată, fie ele cît de mici, un accesoriu indispensabil, locul său fiind ocupat, în sălile mai arătoase, de orchestre în toată regula (introducerea sonorului a constituit o adevărată calamitate pentru mulți instrumentiști, angajați ai cinematografelelor, care s-au pomenit brusc, fără lucru). Mai mult, nu o dată proiecția filmelor mute era precedată de concerte de divertisment sau chiar de mici spectacole de varieté, tradiție care s-a prelungit, un timp, și în epoca sonorului (spectatorii noștri mai în vîrstă își amintesc, desigur, de trupele de revistă care se produceau (în pauzele dintre filme, la „Marna”, „Marconi” sau „American”, unde și-au făcut ucenicia comici ce aveau apoi să devină celebri, ca Al. Giugaru sau Puiu Călinescu). Și astăzi, la „Radio City Music Hall”, din New York, considerat cel mai mare cinematograf din lume (5 874 de locuri), programul cuprinde și reprezentații muzical-coreografice.

Festivalul de la „Radio City”

Nimic mai firesc, de aceea, ca tot aci, la „Radio City” să se fi organizat, în primăvara anului 1967, un festival al filmelor mute cu acompaniament muzical asigurat de **American Symphony Orchestra**. Festivalul a inclus toate cele patru pelicule restabilite în forma inițială de Brownlow și Gill și îmbogățite cu aranjamentele noi ale lui Carl Davis, ca urmare directă a izbînzii repurtate cu **Napo-**

leon: Vîntul (The Wind) al lui Viktor Sjöström, cu Lillian Gish; **Carnea diabolică (The Flesh and the Devil)**, în regia lui Clarence Brown, cu Greta Garbo și John Gilbert; **Hoțul din Bagdad (The Thief of Baghdad)**, al lui Raoul Walsh cu Douglas Fairbanks; și **Parada cea mare (The Big Parade)**, amintită mai sus, în regia lui King Vidor avîndu-l ca protagonist tot pe John Gilbert. Ca o surpriză suplimentară pentru spectatori, festivalul s-a bucurat de prezența nonagenarei Lillian Gish (care extraordinar exemplu de longevitate artistică, continua să turneze, **Balețele din august**, de Lindsay Anderson, fiind apreciat la Cannes ca o frumoasă reușită), a lui Douglas Fairbanks jr., fiul (astăzi octogenar) al interpretului **Hoțului din Bagdad**, fiind, de asemenea, de față și Leatrice Gilbert Fountain, fiica lui John Gilbert, marele „amozor” al filmului mut.

Davis, printre ale cărui succese se include și muzica pentru iubita locotenentului francez, a realizat un adevărat tur de forță cu ilustrația muzicală la aceste patru pelicule. Pentru **Vîntul (1928)**, un film de o stranie frumusețe, a cărui acțiune se petrece în așa-numitul Bazin al prafului (Dust Bowl), din Texas, a scris o partitură originală, bazată pe instrumente cu coarde și de percuție. Pentru a sugera atmosfera romantică din **Carnea diabolică (1927)**, filmul care a consacrat-o definitiv pe Greta Garbo, ilustrația muzicală s-a inspirat din valsurile lui Strauss. Pentru **Hoțul din Bagdad (1924)**, sursa de inspirație a fost „Seherazada” lui Rimski-Korsakov („m-am străduit să-mi inchipui cum ar fi scris el muzica pentru un asemenea film, dacă ar mai fi fost în viață în 1924”). În fine, pentru **Parada cea mare (1925)** a preluat partitura originală, selectînd temele unor melodii de mare popularitate din timpul războiului („Over There”, „You’re in the Army Now”), precum și ale unor cîntece tradiționale franțuzești, la care a adăugat compoziții proprii. În plus a asigurat și conducerea muzicală pe toată durata festivalului, cu satisfacția

Marele cuplu al epocii mute:
Greta Garbo — John Gilbert a trecut cu succes
pragul sonorului și acum pe cel al muzicalizării



de a ști că orchestra compusă din 70 de persoane, care a executat acompaniamentul la **Hoțul din Bagdad** a fost cea mai mare care s-a produs vreodată pe podiumul de la „Radio City”.

Reușita a fost totală. Cu aceeași incintăre ca odinioară a celor șapte mici membri ai familiei von Trapp, publicul (re)descoperea farmecul nebănuț al „**Sunetului Muzicii**”, ceea ce a determinat pe organizatori să studieze posibilitatea unui lung turneu prin toate marile orașe ale Americii.

„Filmele mute, atunci când sînt prezentate într-o copie fără cusur, remarcă Brownlow, implică participarea publicului într-o măsură mai mare decît filmele sonore, deoarece îi stimulează imaginația. Spectatorii trebuie să suplinească ei vocile și sunetele care lipsesc, ceea ce nu se întîmpla în cazul filmelor sonore. Ei părăsesc sala cu un sentiment de profundă satisfacție estetică”. Cît privește imbinarea dintre imaginea mută de pe ecran și realitatea vie a unei orchestre compusă din 70 de persoane, efectul este de-a dreptul izbitor. „Pur și simplu, ai impresia că ai descoperit pentru prima oară cinematograful”.

Unde e muzică sînt și „paraziți”

Din păcate, această „redescoperire” a cinematografului, o dată cu a „**Sunetului Muzicii**”, dă naștere și la unele fenomene parazitare. Mai ales, sonorizarea peliculelor vechi face și prozești, despre care se poate spune că sar peste cal, respectiv peste barierele bunului-gust. Este cazul compozitorului italian stabilit în America, Giorgio Moroder, de altfel nu lipsit de talent (între altele a obținut un Oscar pentru muzica filmului de succes, cel drept efemer, **Flashdance**). Gelos, după cum singur mărturisește, pe succesul obținut de **Napoleon** în noua sa versiune, s-a gîndit să restaureze și sonorizeze o altă capodoperă a filmului mut, **Metropolis**, fantezia utopică, parabola premonitorie a lui Fritz Lang, care, încă în 1926, anticipa cosmarul nazist ce avea să devină realitate în mai puțin de un deceniu.

În acest scop, și-a asigurat drepturile asupra filmului lui Lang, după care, cu ajutorul Muzeului Cinematografului din München, a reușit să reconstituie o copie cvasiintegrală, ceea ce, desigur, este un lucru demn de toată lauda. Mai departe însă... Mai departe, sedus de spectaculosul ieftin al colorizării, a introdus în unele scene efecte color, iar alte scene le-a colorat în întregime. În fine, a sonorizat întreaga peliculă, inundînd-o, dacă se poate spune așa, într-o cascadă de muzică... rock, interpretată de vedete ale genului (Adam Ant, Loverboy, Billy Squire, Bonnie Tyler, Freddy Matthew, Pat Benatar). Ce ar spune genialul regizor german dacă ar ști ce s-a ales din opera sa? Practic, un film de o inexprimabilă frumusețe s-a transformat într-un banal video musical. Nu se poate nega că, pe alocuri, coloana sonoră accentuează efectele dramatice ale acțiunii, integrîndu-se, într-o anumită măsură, atmosferei stranie care învaluiе creația lui Fritz Lang. În rest, rezultat este, în cel mai bun caz, deconcertant. Adevărații iubitori ai Cinematografului nu pot fi de acord cu asemenea exemplu



Un splendid quartet;
(**Balenele** din august de Lindsay Anderson,
în prim plan Bette Davis și Lillian Gish,
în plan secund Ann Sothern și Vincent Price)

de „face-lifting”, de chirurgie facială (și auditivă) care aduce, mai degrabă, cu o desfigurare. Dacă se pot, totuși, găsi ilustrații muzicale unele merite (deși s-ar fi putut proceda, așa cum a făcut Davis cu **Parada cea mare**, la preluarea partiturii originale, semnată de compozitorul Godfried Huppertz și destinată orchestrei din sală), manipularea coloristică a imaginilor reprezintă o imixtiune intolerabilă în creația unui regizor care nu mai trăiește ca să poată protesta, o răstălmăcire de neiertat a intențiilor sale.

Ceea ce este mai grav, Moroder și-a anunțat intenția de a proceda în mod similar și cu o altă capodoperă a lui Lang: **Nibelungii**. În acest caz, delictul ar fi și mai condamnabil, pentru că ilustrația muzicală originală se inspiră din tetralogia lui Wagner. O competiție, un „duel” Wagner... Moroder, iată ceva greu de conceput și încă mai greu de admis. Ca să nu mai vorbim de eventualitatea colorizării unor scene celebre, ca aceea în care Siegfried se scaldă în singele balaurului ucis. Valul de vopsea roșie ar face să se cutremure, din cap pînă în picioare, pe orice iubitor adevărat al celei de-a șaptea arte...

Ca impact asupra spectatorilor,

„muzicalizarea” sau „orchestralizarea”, în sensul acompaniamentului muzical executat „pe viu” (**„live cinema”**) este superioară simplei sonorizări a filmelor mute. O dovedește marea succes al peliculelor „orchestralizate” pretutindeni unde acestea au fost prezentate. Desigur, și sonorizarea operelor valoroase ale cinematografului mut, chiar dacă procedeul nu mai reprezintă de mult o noutate, constituie un lucru bun, mai ales prin accesibilitatea mai largă pe care o asigură, bineînțeles cu condiția unei coloane muzicale adecvate, așa cum s-a întîmplat în cazul noii versiuni sonorizate a lui **Napoleon**. La un loc, și „cinematograful viu” și adaugarea unei piste sonore (sonorizarea) nu pot suferi comparație, din nici un punct de vedere, inclusiv al eticii profesionale, cu operația de slupire pe care o reprezintă colorizarea, în armonia redescoperitului sunet al muzicii pot interveni, însă, cum s-a văzut, și note distonante. Ca în orice domeniu, esențial este să nu se treacă peste limitele bunului-simt. „Este modus in rebus” și cînd e vorba de limbajul cinematografic, prin excelență deschis spre inovație și experiment.

Romulus CĂPLESCU

60 de ani de sonor

Muzica,

bătăia de inimă a filmului

Kurt London făcea în 1936 o observație pe care o considerăm perfect valabilă și astăzi: „Animația oferă, la ora actuală, cea mai viabilă formulă de film muzical, întrucât acest gen de film sonor reușește să contopească muzica, cîntecul, cuvintele și zgomotele cu imaginile într-un tot de o absolută unitate stilistică”.

Într-adevăr, niciunde coerența audio-vizuală nu e atât de perfectă, niciunde muzica nu are o atât de justificată rațiune de a fi ca în filmele de animație. Însăși tehnica lor cere ca partitura să preexiste imaginilor, procesul audio-vizual prin care sînt realizate asemănîndu-se, în multe privințe, cu o reacție în lanț: regizorul propune muzicianului un subiect, acesta compune o partitură care va permite crearea unui scenariu definitiv, în care gagurile, personajele, detaliile vor fi cu atât mai exacte cu cît vor fi concepute în funcție de accentele muzicale. Mai mult chiar: universul nerealist al filmelor de animație cere efecte sonore realiste, o muzică va fi aceea care va interpreta zgomotele, va sugera diferitele sunete ale ambianței, va imita natura. „Locul geometric al muzicii și

al cinematografului se situează în filmul de animație” afirma, pe bună dreptate, Henri Colpi.

Nu trebuie, deci, să ne mire că istoria muzicii de film începe odată cu istoria filmului de animație.

La început n-a fost cuvîntul, a fost doar zgomotul

La început a fost doar zgomotul aparatului de proiecție. Și tocmai pentru a-l acoperi a fost chemată, în sălile obscure, muzica.

Cît adevăr se ascunde în această legendă nu știm. Știm însă cu certitudine că la 18 octombrie 1892, *Pantomimele luminoase* ale lui Emile Reynaud erau prezentate la Musée Grévin însoțite de melodii inedite, anume compuse și interpretate la pian de un autor, pe atunci la modă, Gaston Paulin. *Serenada lui Pierrot* a fost prima muzică din lume scrisă special pentru film!

Mai apoi, prin anii '20, Paul Dessau — compozitorul lui Brecht — acompania, într-un mare cinematograful berlinez, în calitate de dirijor, marionetele lui Starevitch și desenele animate

ale lui Walt Disney, iar, în 1927, Paul Hindemith — unul dintre maeștrii muzicii contemporane — asigură ilustrația muzicală pentru *Felix motanul*, desenat de Pat Sullivan. Și lista compozitorilor de prestigiu care au creat, în perioada marelui mut, muzică pentru filme de animație poate continua cu numele lui Wolfgang Zeller, autor al unei inspirate partituri muzicale pentru *Aventurile prințului Ahmed* — primul lung metraj de siluete animate din lume, realizat, în 1926, de Lotte Reiniger — și cu cel al lui Hanns Eisler, discipol a lui Schönberg, care, în 1925, compune muzica la *Opus III* a lui Walter Ruttmann.

Dar, în cele mai multe cazuri, acompaniamentul muzical al filmelor de animație — ca și al celorlalte filme, de altfel — era lăsat în grija directorilor de cinematografe care, apelînd cînd la pian, cînd la fonograf, cînd la orchestră (aceasta în funcție de mărimea sălii și de rentabilitatea filmului), recurgeau la partituri deja cunoscute — de preferință muzică ușoară și de jazz. Principiul conform căruia selecționau partitura era simplu: muzica trebuie să comenteze acțiunea, să susțină imaginea. Deci,

pentru scenele vesele — o muzică veselă, iar pentru cele triste — o muzică tristă. Desigur, astfel de clișee nu puteau fi decât în detrimentul filmului și mulți realizatori de animație au început să-și aleagă singuri ilustrația muzicală. Walt Disney a înțeles mai de vreme decât alții că desenul animat trebuie să încinte, în aceeași măsură, ochiul și urechea.

În 1925, el prezintă, într-un cinematograf din Los Angeles, un scurt metraj în care un personaj desenat dirija niște instrumentiști în carne și oase, instalați în fosa orchestrei.

De atunci, Disney s-a îngrijit personal ca, pentru fiecare desen animat nou, pianistul din sală să accentueze efectele comice, subliniindu-le prin sonorități adecvate. S-a gândit chiar să-și însoțească desenele animate cu partituri compuse special pentru a fi executate sincron cu imaginea, dar distribuitorul n-a fost de acord, explicându-i că ar fi prea complicat și oricum, instrumentiștii nu vor ține cont de indicațiile făcute de regizor pe partitură. Din toate aceste încercări s-a ales cu prietenia a doi oameni: un dirijor — Franck Churchill — și un pianist — Oliver Wallace. Ei vor deveni mai apoi, în timpul sonorului, principalii săi colaboratori muzicali.

Arabescuri vizuale și auditive

„Numai muzica poate să evoce impresia pe care o vestește cinematograful și, în lumina senzațiilor pe care

Peste ani, în 1968, Hans Richter își amintea cu umor de prima proiectie publică a unuia din filmele sale: „Filmul a fost precedat, la teatrul de pe Kurfurstendam, de *Entracte* a lui René Clair și Picabia. Publicul a reacționat rîzînd disprețuitor de acel dric tras de o cămilă. Dar evenimentele au luat o întorsătură, într-adevăr proastă cînd, în a doua parte a programului, a fost proiectat *Baletul mecanic* al lui Fernand Leger. Spectatorii au refuzat să accepte că, niște ustensile de bucătărie să fie actorii filmului și au întrerupt, adesea, proiectia. Apoi, cînd s-a proiectat *Ritm 23* în care protagoniștii erau dreptunghiuri care săltau și dansau, alunecau și săreau pe ecran, publicul a devenit atît de furios încît l-a bătut pe pianist care nu avea nici o legătură cu filmul și care făcea și el tot ce putea. Publicul nu-l cunoștea pe Richter”.

Fără să se lase descurajat de acest gen de incidente — nu puține în epocă — Viking Eggeling va termina și el, în 1922, o *Sinfonie diagonală*, iar Walter Ruttmann își va defini, tot în aceeași perioadă, cele patru *Opus-uri*.

În ceea ce-l privește pe Oskar Fischinger, elementul cel mai reprezentativ al acestei grupări, el va porni pentru a-și realiza suita de *Studii* de la elemente grafice, pentru ca, mai apoi, să tenteze ilustrarea — prin culori, linii și forme abstracte — a poemului simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas. Dar abia cînd va putea recurge la sunet, demonstrațiile sale asupra ritmului vor fi cu adevărat

Animația nu este arta unor desene în mișcare, ci arta unor mișcări desenate

ni le oferă ea, putem să înțelegem pe acelea pe care ni le va oferi filmul viitorului... Există simfonia, muzica pură. De ce cinematograful, la rîndul lui, n-ar putea avea simfonia sa?” — se întreba, în 1925, Germaine Dulac. Răspunsul îl va căuta, realizînd, între 1927 și 1929, filmele *Disc 927*, *Arabesc* (după Debussy), *Temă și variațiuni*. Eroarea ei, constată Jean Mitry, a fost încercarea de a ilustra muzica, dînd o interpretare vizuală temei, în locul unei interpretări plastice a muzicii, în sensul compozițional al cuvîntului. Dar acest gen de intenții au fost exploatate mai sistematic — și mai fertil pentru arta animației — de către avangarda germană. Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Rudolf Phrenninger, frații Oskar și Hans Fischinger, orientîndu-și căutările spre ritmul cinematografic pur, vor abandona adesea filmările pe viu, pentru a crea imaginile în laborator, la masa de desen. Cu ajutorul punctelor, liniilor și formelor în mișcare, ei vor încerca să obțină un tempo muzical. Astfel, Richter se va dedica, între 1916—1918, studiului principiilor contrapunctului în fugile și preludiile lui Bach. Rezultatul: *Ritm 21*, *Ritm 23* și *Ritm 25*.

convingătoare: *Menuet de Mozart*, *Dans maghiar nr. 5 de Brahms*, *Rapsodia albastră*, *Poem optic* (realizat pe teme din *Rapsodia a II-a de Liszt*) sau *Allegretto* (o simfonie abstractă, pe elemente de muzică de jazz).

În fine, în 1929, Rudolf Phrenninger va inventa — desenînd sunetul direct pe peliculă și fotografiîndu-l apoi — „manuscrisul sonor” tehnică pe care o va folosi cu succes în realizarea scurt-metrajului *Largo*, inspirat de muzica lui Haendel. „Compozitorul viitorului — aprecia Phrenninger — va putea să picteze sau să deseneze muzica, o muzică amplă, cu caracter simfonic... Poate că generațiile viitoare vor ști să utilizeze „manuscrisul meu sonor”. Peste ani, filmele unor Len Lye, Norman McLaren, Robert Breer, John și James Whitney, Jordan Belson sau Bill Risdon vin să demonstreze că, într-adevăr, lecția lui Phrenninger nu a fost uitată.

Filmul de animație mut — fie el artistic, comercial sau de avangardă — a avut mereu nostalgia muzicii. Dar în curînd „bomba Warner” avea să explodeze!

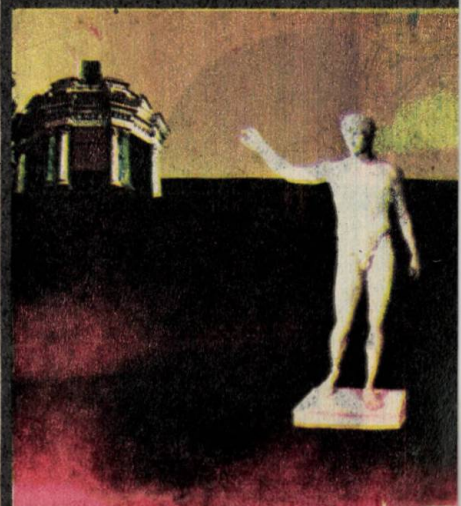


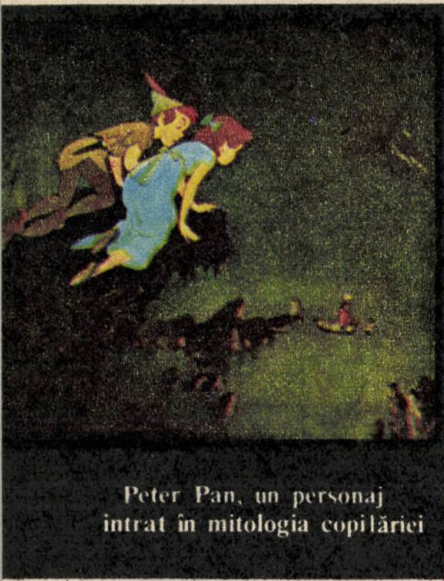
Cu muzica și pacea în suflet
(*Baladă pentru mîrgică albastră*)
de Luminița Cazacu



Portret de femeie „desenat”
pe acordurile wagneriene
(*Tu de Ion Popescu Gopo*)

Locul geometric al muzicii
și cinematografului; animația
(*Statuia de Olimpiu Bandalac*)





Peter Pan, un personaj intrat în mitologia copilăriei

Toată lumea ride, cântă, dansează și... animează

1927. O seară de octombrie. Prezentarea filmului **Cîntărețul de jazz**. Pe ecran un chip negru cu buze groase albe: Al Jolson pronunță câteva cuvinte și cântă două române. Vocea sa răsună în edificiul filmului, zdruncinându-i stîlpii ridicați cu mîgălă, timp de mai bine de un sfert de veac. Artă, tehnica, comerțul, industria filmului sînt zguduite din temelie. Cinematograful mut a murit! Trăiască cinematograful mut a murit! Trăiască cinematograful sonor!

Cîntărețul de jazz a declanșat o adevărată reacție în lanț, afectînd și destinul celei de-a șaptea arte-bis. Muzica, prezentă mereu în sălile de cinema, se contopește acum cu imaginea, găsindu-și un loc pe peliculă. Ea se integrează artei filmului de animație.

În „Povestea lui Walt Disney”, scrisă de fiica celebrului animator, Diane Disney Miller, ea își amintește: „Chiar în momentul în care tatăl meu căuta să-l intereseze pe distribuitorii cu aventurile lui Mickey Mouse, a apărut faimosul **Cîntărețul de jazz**. Filmele mute au devenit, peste noapte, perimate. Walt a înțeles că n-ar fi folosit la nimic să continue să realizeze astfel de filme și a început să gin-

Istoria muzicii de film începe odată cu istoria filmului de animație

dească scenarii în care sunetul să joace un rol important... Astfel s-a născut, în 1928, „Mickey cîrmaci” (**Steamboat Willie**).

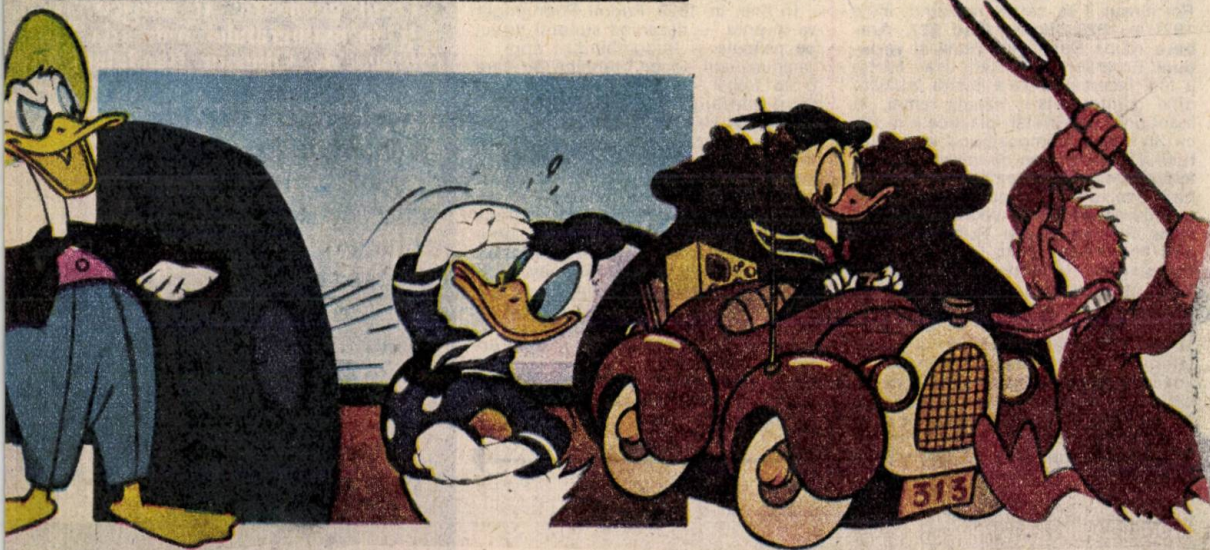
Zile de-a rîndul, tata a mers la „Colony Theater” unde peripețiile șoricelului său înzestrat acum cu o voce umană și cu multiple daruri muzicale — Mickey crea muzică din orice atingea, chiar și din sirena vaporului — declanșau hohotele de ris ale miilor de spectatori de toate vîrstele.”

Walt Disney a demonstrat, astfel, că îmbinarea desenului cu muzică este adevărata cale spre esența filmului de animație și că din această simbioză poate rezulta un nou și surprinzător gen de umor, contrapunctul sonor, conferind filmului o dimensiune în plus, esențială. Multe dintre primele sale scurt metraje poartă titluri revelatoare despre aplicarea acestui principiu: **Nebun după jazz**, **Rîtmul junglei**, **Mickey la operă**.

Prin aceste căutări părintele lui Mickey Mouse se întîlnește cu marii regizori și teoreticieni ai celei de-a șaptea arte: Pudovkin, Chaplin, Clair, Eisenstein. „Numai utilizarea contrapunctuală a sunetului în raport cu o secvență de montaj vizual poate oferi noi posibilități de dezvoltare și de perfecționare a montajului... Numai un astfel de „asalt” creează senzația necesară care va duce cu timpul la crearea unui contrapunct orchestral nou, al imaginilor vizuale și al celor sonore”, proclama, în epocă, realizatorul **Crucișătorului Potemkin**.

În 1929, Disney lansează pe ecran **Dansul scheletelor**, primul scurt metraj din seria **Silly Symphony**, prefigurînd **Fantasia**, prin apelarea la o partitură muzicală preexistentă. De fapt, „Dansul macabru” a lui Saint-Saens se face auzit doar la începutul filmului, esențialul partituri bazîndu-se pe tema centrală din „Marsul piticilor” din Suita lirică de Grieg, prelucrată de Carl Stalling. Animatorul Ub Iwerks, colaboratorul lui Disney de la Mickey Mouse, dînd dovadă de o bogată imaginație în crearea gagurilor vizuale, a transformat dansul celor patru schelete într-un balet spiritual și amuzant. Deși distribuitorii au socotit subiectul prea... macabru pentru un public obișnuit cu aventurile șoricelului Mickey, la prezentarea filmului, valuri de risete au zguduit sala. „Or fi rîzind de noi? Sau cu noi? I-a întrebat îngrijorat Disney pe Iwerks. „Cu noi!” i-a răspuns acesta. Și avea dreptate. Năzbîțiile scheletelor au amuzat copios mii de spectatori. În plus, era pentru prima oară cînd o partitură muzicală clasică slujea drept temă pentru acțiunea unui film de desen animat. O nouă etapă începea. Chopin, Liszt, Johann Strauss, Mendelssohn vin să dea ritm și armonie unor povestiri ce au drept protagoniști personaje din „Jumea celor care nu cuvîntă”: libelule, cărăbuși, musculițe, molii, jucării stricate, cutii de chibrituri etc. Un aer de bună dispoziție, de ironie bonomă și umor grațios inundă acest spectacol al „dublurilor anonime, al rolurilor de figuratie naturală”.

Un cîntec pentru un rățoi (Donald Duck)



Barcarola și păunul

Prin *Silly Symphony*, Walt Disney face un important pas înainte în înțelegerea rolului pe care-l poate juca muzica în filmul de animație. Aici ea nu mai e doar sincronă și comică — destinația esențială a „muzicii lui Mickey” — ci capătă adevărate valențe funcționale: crează o atmosferă, caracterizează un personaj, sugerează un sentiment, o idee. Astfel, în *Cine se aseamănă se adună* (1931) Walt Disney corelează venețiană „barcarola” din „Povestirile lui Hoffmann” de Offenbach cu imaginea unui păun care privește în apa unui lac reflexele mișcătoare ale penajului său strălucitor. Filmul, dincolo de bogăția imagistică, conține un umor subtil — culorile unei păsări pot înlocui pe cele ale mișcării Veneției — dublat de o ironie

bondul, de la *Cenușăreasa* la *Cartea junglei* și *Pisicile aristocrate*, Disney va căuta să reediteze succesul primului său lung metraj. Pentru aceasta nu precupește nimic în ceea ce privește coloana sonoră: introduce ritmuri sub-americane în *Saludos Amigos* și *Los tres caballeros*, recurge la negro-spirituals în *Melodia sudului*, face apel la Benny Goodman și formația sa în *Cutia cu muzică*, aduce cîntăreți la modă — Luis Prima și Phil Harris — pentru a asigura vocile din *Cartea junglei*. Iar în ceea ce o privește pe „Willie, balena care voia să cînte la operă”, Disney se întrece pe sine în materie de fantezie muzicală și tehnică a trucajului: vocea tandrei balene cîntărește, care datorită călităților sale vocale putea acoperi un registru larg, de la soprana de coloratură pînă la bas dramatic — trecînd prin bariton, alto și mezzosoprană — aparține, grație unui trucaj sonor, lui...

nist. Dar, după realizarea imaginilor a ieșit un film de 15 minute, adică cu 5—7 minute mai mult decît un scurt-metraj. Tăieturile nu erau o idee fericită, dăunînd atît muzicii, cît și imaginii.

Walt Disney nu vedea nici o soluție, cînd întîmplarea a făcut să-l întînească pe celebrul dirijor Leopold Stokowski. „Am auzit că realizați „Ucenicul vrăjitor”, îi spuse acesta lui Disney. Aș fi bucuros să dirijez eu orchestra!” Din acest entuziasm s-a născut ideea unei antologii de muzică clasică, — redată prin desen animat.

Realizînd *Fantasia* (1940), Walt Disney a pornit de la universul imagistic creat de către desenatorii și animatorii săi. De aceea, el nu a dat o interpretare vizuală muzicii, ci a constrîns muzica să ilustreze temele vizuale propuse. Astfel, *Fantasia* este un film paradoxal: pe de o parte, este înțesat de pagini și nume celebre din istoria



Muzica înainte de toate
(*Fantasia* lui Disney)



Shakespeare și Euterpe reuiniți
de Jiri Trnka în *Visul unei nopți de vară*

iatentă la adresa orașului lagunelor — orgolios și pestrît, aidoma unui păun. În 1933, Disney introduce o altă inovație, lansînd în *Cel trei purceluși* primul șlagăr creat special pentru un film de animație: „Cine se teme de lupul cel rău”, compus de Franck Churchill. De acum înainte cîntecele vor lua un rol, capital în succesul filmelor, rol ilustrat, din plin, de primul său lung metraj. *Alba ca zăpadă* (1937—1938) care a fost un triumf și prin numărul și calitatea cîntecelor ansate. Melodiile lui Franck Churchill se textele lui Larry Morey vor face înconjurul lumii, alimentînd ani de zile imaginația și buna dispoziție a generațiilor de spectatori.

De la *Pinocchio* la *Frumoasa din pădurea adormită* și *Doamna și Vaga-*

Nelson Eddy. Tot el va „alimenta” prin suprapunere și multiplicare sonoră, un cor de 400 de voci!

Desigur, astfel de realizări și performanțe sînt spectaculoase. Totuși, exacta și reala contribuție — cu minusurile și plusurile ei inerente — pe care Disney a avut-o în domeniul muzicii de animație poate fi evaluată numai dacă se ia în discuție atît de discutată sa *Fantasia*.

Ucenicul vrăjitor

Totul a pornit de la *Ucenicul vrăjitor* al lui Paul Dukas, o muzică sugestivă, în care Disney a ghicit o poveste aptă de a fi transpusă în desene animate, cu Micky Mouse ca protago-

muzicii, pe de altă parte, muzica deține un rol secund.

Eveniment în epocă — un realizator de prestigiu lui Oskar Fischinger, luat colaborator, un dirijor și o orchestră celebră, muzică simfonică înregistrată pe trei piste sonore prin procedeul Fantasound, un critic muzical consultant al părții muzicale — filmul a suscitât numeroase controverse, fiind considerat insolent și iconoclast de către unii, minunat sau riguros de către alții.

Într-un articol pe care avea să-l scrie mai tîrziu, Stokowski declara: „Disney și toți cei care lucrau cu el erau convinși că oricare lucrare muzi-

cală frumoasă se poate traduce în imagini — și aveau dreptate. Prin însăși natura sa muzica este mișcare continuă și această mișcare sugerează din prima clipă stilul imaginilor pe care le evocă... Prin *Fantasia* Disney a vrut să pună la îndemina tuturor, adulți și copii, frumusețea și profunde semnificații ale muzicii". Și a reușit — adăugăm noi. Dovadă stau nenumăratele medalii primite de acest film din partea unor federații internaționale și școli de muzică pentru imensul serviciu adus popularizării muzei Euterpe prin intermediul artei cinematografice.

Din cioburi de note

Pe de altă parte însă, nu putem să ignorăm defectele — majore — ale filmului la care se adaugă intervenții arbitrare în partitura muzicală — „Spărgătorul de nuci” de Ceaikovski a fost vaduvit de două părți, „O noapte pe Muntele Pleșuv” a fost revăzută și adaptată de către Stokowski „Ave Maria” de Schubert a căpătat un text nou și a fost interpretată de un cor, ca să nu mai vorbim de „Pastorala” lui Beethoven și „Sărbătoare primăverii” a lui Stravinsky, care au fost puse la tăieturi masive.

Acum, după trecerea a aproape o jumătate de secol de la realizarea ei, *Fantasia* rezistă, mai ales, prin secvențele „Tocata și Fuga în Re de Bach” (creată în colaborare cu Oskar Fischinger), „Spărgătorul de nuci” (grațioase „cioburi colorate” ale unei bucăți muzicale mai ample, și „Ucenicul vrăjitor” (unde Mickey Mouse reușește să rămână același simpatic soricel, fără a trăda spiritul muzicii lui Dukas).

În opera lui Walt Disney, ca și în istoria operației, *Fantasia* rămâne o experiență unică.

Gîndire despre gîndire

„Te întrebi dacă părintele cinematografului este Louis Lumière, care a inventat aparatul de filmat de care MacLaren se lipsește cu plăcere, sau cel care a inventat pelicula, care-i este suficientă realizatorului canadian pentru a face un film” — scria Simone Dubreuilh.

Norman MacLaren gravează direct pe peliculă. O zgîrie, o pictează și supune culoana sonoră aceluiași tratament. De altfel, el pune sub semnul întrebării însăși anatomia și autonomia peliculei, izolînd banda imagine de banda sunet. „Deoarece sunetele produc un desen pe peliculă — raționează el — desenele de pe peliculă pot produce sunete”. Un film realizat fără camera de luat vedere utilizează o muzică fără instrumente, iluzia mișcării însoțindu-se cu o bandă sonoră sintetică.

Pentru el „animația nu este arta unor desene în mișcare, ci arta unor mișcări desenate. Ceea ce se întîmplă între fotograme este mult mai important decît ceea ce se vede în fiecare fotogramă. În consecință, animația este arta de a ne servi de interstițiile invizibile care există între fotograme”. De aceea, orice film semnat de cineastul canadian constituie echivalentul intelectual al unei revelații.

Reluînd, în felul său propriu, încercările lui Eggeling, Fischinger, Rut-

tmann sau Len Lye, MacLaren face din filmul de animație o creație în care pină și muzica devine un spectacol pur optic. În *Puncte și bucle* pornește tot de la „Dansul macabru” a lui Saint-Saens, dar ajunge la alte rezultate decît cele ale lui Disney.

În *Dansul găinii* fundalul își schimbă culoarea odată cu modificarea ritmului muzical, în *Canonul* jocul de culoare și forme se transformă într-o strălucită demonstrație a formei canonului muzical. Dacă în *Afară cu*

Îmbinarea desenului cu muzica a dat cheia filmului de animație

grijile mohorite imaginea traduce în impresii plastice muzica trioului de jazz condus de Oscar Peterson, în *Pas de deux* dansul formelor îndrăgostite se desfășoară în acordurile unei vechi doine românești cîntată la noi de Dobre Constantin. Exemplele în care muzica dă conținut și sens discursului vizual ar putea continua

cu *Rythaitic*, *Mierla*, *Blinkity Blank*, *Gănușă cenușie*, *Narcissus* etc. etc.

Dar indiferent de film, indiferent de muzică, cineastul canadian nu cade niciodată într-un abstractionism pur, într-un joc de dragul jocului, deoarece el știe să-și păstreze, de fiecare dată, nealterate umorul și spontaneitatea invenției pentru a demonstra o idee.

Prin Norman MacLaren filmul de animație devine o meditație, un monolog discret, un murmur confidențial. Iar analiza la care supune el mișcarea — fie ea vizuală sau muzicală — sfîrșește prin a fi o *gîndire despre gîndire*.

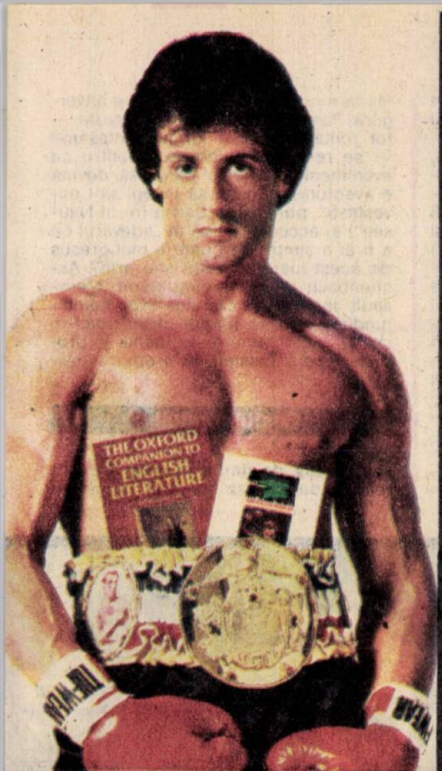
O jumătate de veac desparte „muzica lui Mickey Mouse” de sonoritățile obținute sintetic de maestrul canadian. Dar nu în numărul anilor trebuie măsurată distanța dintre ele, ci, mai ales, în numărul încercărilor, experiențelor, reușitelor și — de ce nu — al eșecurilor, al avatarurilor și metamorfozelor suferite de muzică în filmul de animație.

Ideea lui Bartosch, *O noapte pe Muntele Pleșuv* a lui Alexeieff, *Galathea* Lottei Reiniger, *Visul unei nopți de vară* al lui Trnka, *Submarinul galben* al lui Dunning, *Metadada* lui Foldes, *Allegretto* al lui Bozzetto — pentru a nu da decît cîteva titluri — sînt filme care, indiferent de tehnica și stilul în care sînt realizate sau de universal de idei și trăire exprimat, legitimizează existența muzei-Euterpe în destinul celei de-a șaptea arte bis, dînd consistență și adevăr cuvintelor lui Jacques Chasney: „Muzica trebuie să fie bătaia de inimă a filmului”.

Viorica BUCUR

Cît erau ei de celebri și tot aveau nevoie, în show, de un cîntăreț la modă: *Muppets*





A citi sau a vedea? Și a citi și a vedea!

Pe zi ce trece sîntem asaltați de un număr din ce în ce mai mare de cărți și, poate, păstrînd proporțiile, în lipsa datelor statistice concrete, de tot atît de multe filme. Am adăuga apoi, fără ezitare, programele T.V. iar mai nou — o noutate ce deja își are mica, dar agitata ei istorie — casetele ce concurează cu un succes din ce în ce mai pregnant atît filmele cit și cărțile ce au alimentat tradiția culturală a secolului nostru de sfîrșit de mileniu. Acel al nostru însemnînd propria contemporaneitate. Se nasc, astfel, destule întrebări — omul a fost și a rămas singurul animal care-și pune întrebări, celelalte surate trăind în imediata vecinătate a (strict) biologiei, mirarea, bucuria, ca și plăcerea (estetică) fiindu-le cunoscute doar sub acest aspect — ce adună problematica avalanșei și presiunii audio-vizualului, pe de o parte, și a celei scripturale, pe de alta. Cum să alegem dacă începem să selecționăm, pe ce criterii și cu ce finalitate? Există un *cava*, dincolo de bine și rău, de „frumos” și „urît”, un sens „secund mai pur” sau acest inefabil (strict subiectiv, prin prisma receptorului) ține de *loisir*, de un hedonism strict determinist? Ne face arta (literatură, cinematograf, muzică) mai buni, mai dreți și frumoși sau ne oferă (doar) „desfătări spirituale” în măsura în care, căutăm să umplem un vid interior, ea, cultura, funcționînd (doar) ca un element decorativ al unor vieți lipsite de

transcendența intelectuală sau ea, cultura, e și purtătoare de „mesaje”, semnificații, idei, etc. ce țin mai mult de etic, decît de estetic întrebîndu-ne, iar, precum George Steiner, „cum am putea restitui culturii eficacitatea sa etică?” Și alte nenumărate interogații ce s-ar putea asocia. A scăzut numărul de spectatori din sălile de cinematograf? A urcat, în schimb, numărul de cititori pe fondul general al măririi

tetico-informațional al celor cărora se adresează? Și toate aceste formule retorice intersectîndu-se pe fondul unor lecturi/ vizionări din cărți/ filme de mare rafinament, de un esteticism dus pînă la ultimele consecințe prin care, poate, sensul (explicit și implicit) al artei (ce este arta?) devine la rîndul lui o altă sumă de interogații. La ce bun?

Crepusculul unui artist

Spectatorilor noștri le sînt bine cunoscute filme precum, **Moartea la Veneția** sau **Străinul**, celebre ecranizări ale lui Visconti cu Dirk Bogarde și respectiv Marcello Mastroianni în rolurile principale după, nu mai puțin cunoscute, lucrări literare ale lui Th. Mann și Albert Camus.

În **Moartea la Veneția** găsim simburii dulci și otrăvitoare ai plăcerii, răului și frumosului ce se nasc dintr-o analiză/ contemplare a vieții. O existență consumată prin prisma unor emoții „superioare!”. Nu-i mai puțin adevărat că Gustav von Aschenbach, scriitorul-erou al lui Mann, este expresia unei epoci și a unei concepții post romantice despre artă, impregnate de un esteticism exacerbat ale cărui rădăcini, dar și finalități, viețuiesc, se (auto)alimentează și (auto)contemplă în jurul unui eu exaltat. Acel *ich* ce va face ulterior o faimoasă carieră pînă la noi, în literatură cit și în film. Sînt decelabile influențele asupra orienta-

Cum am putea spori eficacitatea etică a culturii?

numărului de apariții editoriale și creșterii rețelei de biblioteci? Statisticile probează cu cifre seci: numărul analfabeților la scară mondială a scăzut an de an și cum spune un prozator român contemporan (l-am numit pe Vasile Andru) „scrierea l-a scos pe om din preistorie, nu descoperirea focului” și astfel noi generații au acces la Galaxia Gutenberg ce e concurată de cea a lui Marconi. În ce măsură influențează videotecele capacitatea de gimnastică intelectuală și mesajul es-

rilor lui Th. Mann din această perioadă de sfârșit de secol XIX și început de secol XX ce au provenit din ideologia lui Richard Wagner („Wagner a fost experiența mea artistică cea mai puternică, cea mai determinantă”) și Nietzsche („Experiența lui Nietzsche care m-a ajutat să depășesc romantismul”).

Filmul lui Visconti scoate în relief tocmai o astfel de ambivalență ascunsă în eroul lui Mann, plasticitatea și decorul fastuos, nostalgic și crepuscular al Veneției servind drept canava pentru a lăsa pe seama noastră, a spectatoarelor, să răspundem la întrebarea, nu chiar hamletiană, dar oricum tot atât de incită: a trăi sau a crea? Aschenbach moare din cauza unei boli „adevărate”, dar el este minnat din interiorul lui. Știe acest lucru, nu lipsa de luciditate îi este potrivnică, ci puterea de a ieși din cercul unei fatalități: conștiința propriilor limite, la pragul unde a ajuns el nu mai putea face nimic. Era deja un **invinș**. „Pericula lui (în absolut și utopie) plăcerea învinsă, spiritul corupt de simțuri, satisfăcut, la ce să mai scrie, de ce să mai trăiască dacă totul (?) era deja cuprins, la îndemână, depășit, obținut? Nici o altă speranță (sau amăgire) din lumea exterioară, micul pui de nobil polonez — modelul eroului a fost identificat de cercetători în persoana unui conte din înalte aristocrație — urmînd să plece din Veneția. O Veneție nu anonimă, ci anonimizantă prin propria-i istorie cu memorie și demna ei decădere, un fel de „ghepard” al melancoliei și sfârșitului. Crepusculul, uman și artistic al unui „artist” sfîrșește în propria-i negare. De ce oare?

Aventura banalului

Absența unei dimensiuni etice, morale, a unui sens al vieții, care, oricum se strecoară. Ar fi o explicație tezigă, partizană și limitativă dacă ar fi doar asta. Ar putea fi pomenit aici și acel „extaz” asupra căruia insistă Broch, prietenul lui Kafka: „profunda relație între fenomenul artei și cel al erotismului”, sub impulsul instinctelor și al forțelor iraționale ce au irigat diversele formule artistice ale „mal du siècle”-ului trecut. Într-un anume fel, această autosatisfacție în limitele vieții — mulțumite de sine și pentru sine — este o variantă (pre)existențialistă la eroii lui Sartre și Camus. Meursault din „Străinul” lui Camus păstrează datele exterioare ale mulțumirii de sine accentuînd însă izolarea, înstrăinarea de cei din jur, indiferența și, pînă la urmă, împăcarea în fața morții (nedreaptă din punct de vedere moral). Interesant, ca să facem o mică digresiune, cum comentatorii operei camusiene nu au analizat subredul — din punct de vedere juridic — cap de acuzare, victima folosindu-se de cuțit și chiar „crestînd” pe Raymond, prietenul lui Meursault, din cauza căruia de altfel se declanșează incidentul, procesul, condamnarea și tot romanul fiind pînă la urmă centrat de această crimă (absurdă).

Pentru erou viața sau moartea sînt devin indiferente din moment ce el era „fericit”: nu mai așteaptă nimic, ceea ce era de obținut a fost atins — acel puțin care-l este suficient — dar mai ales o mare libertate interioară și conștiința lucidă asupra absurdității

vieții așa cum e ea prezentă prin schemele și clișeele („Cum să nu plîngi la moartea mamei?”) din jur. Cum să se împotrivescă unor jurați, cetățeni onorabili, nu? care-l condamnă, mai mult după aparențe și impresii decît după fapte. (Poate nu ar fi lipsit de interes o rejudecare, chiar și literară, a „procesului” lui Meursault) Ce să înțeleagă niște jurați bine instruiți în schemele prefabricate despre „sensul vieții” din emoția (ascunsă) și bucuria (neexprimată) a lui Meursault? „Și eu, la rîndul meu, m-am simțit gata să traiesc iar totul de la început. Ca și cum această furie m-ar fi izbăvit de tot răul, m-ar fi golit de speranță în fața acestei nopți încărcate de semne și stele, mă deschideam pentru prima oară tandrei indiferențe a lumii. Simțînd-o atât de asemănătoare mie, atât de frățească în

tas la momente eroice de mare anvergură. Meursault se autopovestește — tot romanul este o lungă confesiune — se re-scrie ca individ („pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură”, e destul să începi să-l povestești”, punctează Sartre în „la Nau-sée”) și accede, astfel, la „adevărul de a fi și a simți”. Ce poate fi mai presus de acest lucru în viață sau artă? Aschenbach moare (ne)mulțumit, Meursault indiferent, cei doi eroi neîntîlnindu-se nici în planul „artei”, nici în cel al „vieții”: unul este închis în propria-i operă celălalt în propriu-i destin.

Gestul grațuit

În **Lecția de limbă moartă**, un film realizat de Janusz Majewski după ro-



Întrebări care macină conștiința
(Beata Tyszkiewicz dă chip eroinei
lui Kusniewicz în filmul regizat de Majewski)

sfîrșit, mi-am dat seama că fusesem fericit și că mai eram. Pentru ca totul să se consume, pentru ca să mă simt mai puțin singur nu-mi mai rămînea decît să doresc în ziua execuției mele mulți spectatori care să mă întîmpine cu strigăte de ură”. Iată finalul din **Străinul**. Este aici toată ruptura dintre om și realitatea amorfă din jur care-l copleșește, istoria și devenirea fiecărui individ. Om. Chiar dacă nu este „artist” ca Aschenbach, Meursault își desăvîrșește prin mici și succesive opțiuni propria-i operă: devenirea lui morală. Interioritatea și coordonatele adevărurilor sale sînt unicele lui creații, indiferente de experiența și intîmplările vieții, strict limitate la evenimentele mai mult obscure și oarecari. Nu oricărui om îi este dat să fie par-

manul lui Andrzej Kuśniewicz, eroul, la mijloc de drum între Aschenbach și Meursault, este un locotenent de ulani din armata chezaro-crăiască ce își trăiește ultimele zile pe fondul încheierii războiului (prim mondial). Este agonia unui individ prins în mecanism (implacabil) al istoriei, ros de boală, dar (și)macinat de „spleen”, de lipsa de orizont existențial, drama unei vieți duse, în virtutea inerției, sub semnul unor plăceri de ordin „superior”, „estetic” între timp ce se destramă imperii. Omul în fața istoriei și a lui însuși. Filmul lui Majewski, ca și romanul lui Kusniewicz, suscită interesul nostru pe mai multe planuri. Cum de altfel mărturisește și regizorul polonez, într-un interviu acordat revistei „Secolul XX”: Mă refer la im-

prejurațiile când chinurile eroului decurg din probleme externe, universale, când se luptă cu toții, cu ei înșiși, cu răul și cu binele din lume și din propriul suflet, când este înșingurat, suferă, stă în cumpănă gîndindu-se cum să trăiască, așadar atunci când pune întrebări (...) iar dacă întrebările care macină conștiința locotenentului Kiekeritz, suferința și zbuciumul lui pot să ne miște așa cum m-au mișcat pe mine, atunci și răspunsurile date de Andrej Kusniewicz trebuie să ne miște, cum m-au mișcat și pe mine, îndemnîndu-mă să realizeze acest film. Aș dori din toată inima ca emoțiile mele să le fi putut împărtăși publicului spectator care vine să-mi vadă filmul. Mai doresc ca cititorii acestui articol să fie spectatori ai filmului meu și în primul rînd cititori ai **Lecției de limbă moartă**, romanul lui Andrej Kusniewicz".

În ce măsură avem dreptul să judecăm faptele și să hotărîm noi înșine soarta altora? În finalul filmului — care nu urmează chiar pas cu pas cartea — dar și al propriei sale vieți, locotenent-colecționar (de artă) ucide un prizonier fugar cînd (deja) războiul se încheie iar gestul lui devine gratuit și absurd. Cum să se explice o astfel de pornire, care, oricît de estetică ar fi fost tot o crimă se va numi. Impulsuri obscure de Diană vicioasă, un elitism greșit înțeles, un raționament „estetic” dus pînă la ultimele consecințe? Cum dintr-un asemănător preaplin afectiv un student-călugăr budist dă foc unui templu pe care, paradoxal, îl divinizează. Este vorba de „Templul de aur” din filmul Endo Mizoguchi realizat după romanul lui Yukio Mishima.

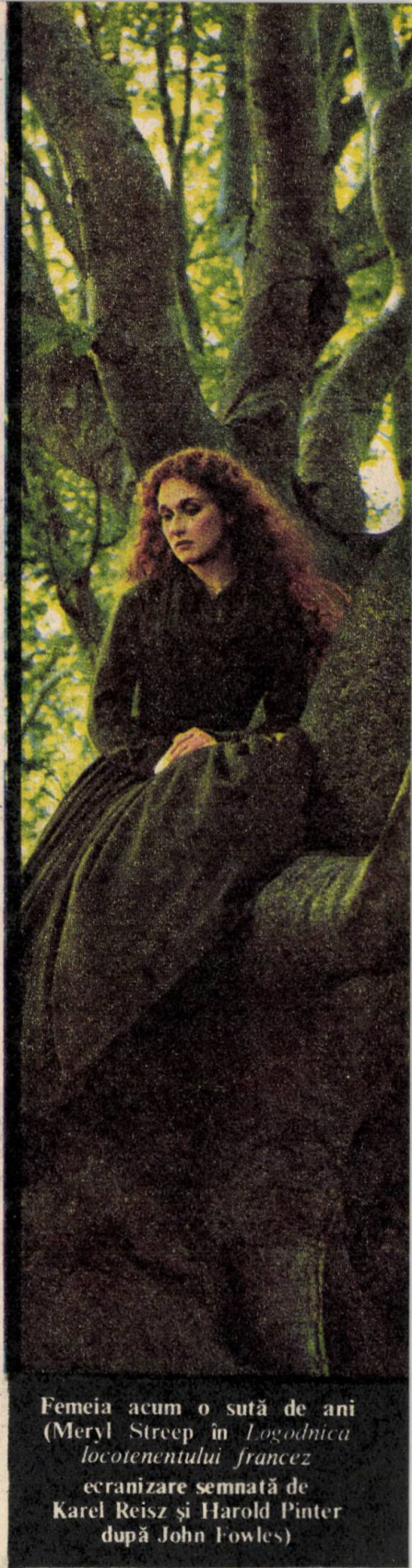
Dragostea și frumosul

Rafinamentul și moartea, dulceața plăcerii, egoismul posesiunii pătrundînd prin toți porii, umbra încălțată a simțurilor și a expresiei artistice, vibrațiile obscure ale unor instincte. Evaziune? O altă lume? Sau ce anume își doresc astfel de oameni/ personaje în căutările lor între „Iubire” și „frumos”? Există însă un număr de norme mai mult sau mai puțin interioare scrise sau nescrise ale fiecăruia și ale tuturor peste care nu se poate trece cu indiferență și fără (ne)asumarea anumitor riscuri. Nici puține și nici mici. Doctorul de sinistră faimă, Mengele, interpreta seara din Bach, se pare chiar cu o anume virtuozitate, după ce în cursul zilei trimisese la moarte vieți omenești mîscînd (doar) dintr-o mînă înmănușată. Se poate locui în estetic fără o anume răspundere morală? (Nu de mult, un cunoscut afirma că — la început am crezut că glumește sau este o ironie, dar m-am convins de contrariu: „Mie îmi plac atrocitățile...”) Și atunci cum să ne mai mire că Barbie a lăsat o impresie de vecin cumsecade și pașnic! Poate ne depărtăm puțin de cele câteva filme pe care încercăm să le comentăm între aceste rînduri pentru imaginea lor ascunsă, dar prea au intrat în viața noastră de zi cu zi, ele, filmele, pentru a nu (ne) pune întrebări de tot felul despre ele, dar și despre noi. Și ca să contrazicem exemplul odios oferit mai sus să amintim destinul (și „soarta”) unui om adevărat” pomenind de un alt medic un adevărat medic, căruia cineastul

Joris Ivens i-a dedicat un excelent portret, doctorul și organistul de renume (artistic) internațional Albert Schweitzer, împătimit iubitor de Bach (dar și de oameni) un artist — fără ghilimele — dar o conștiință în același timp ce a salvat vieți într-o Africă unde s-a dedicat omeniei și nu crimei. Poate chiar este momentul pentru astfel de exemple într-un context în care cinematograful (dar și literatura) e în căutare de noi semnificații încercînd să se umanizeze după succesive valuri de erotism și violențe, într-o lume deja suprasaturată de erotism și violență. Iar aspectele financiare — un punct foarte gîngas pentru orice producător, oricît de clinic sau romantic ar fi — se pare că dovedesc aceste mutații în care ficțiunea doar „artistică” nu mai smulge lacrimi și nici nu mai veselește un public (cîndva) naiv și lesne înduioșabil. **Nostalgia și angosa**, dar și **sentimentalitatea** prezente la Festivalul de la Cannes 1987, o jubiliară ediție „patruzecea” (suna precum cunoscuta simfonie în sol minor a lui Mozart) încep să-și dea mina opunîndu-se dulcagărilor sau agresivităților de (serie) și toate soiurile. Esecul lui **Rambo** și succesul unui film ca **Platoon** (Plutonul lui Oliver Stone despre adevărata față a războiului din Vietnam) — înclinat cu mai multe Oscar-uri chiar în martie '87, este edificator, premonițiile estetice și ideologia artistică promovate de Camil Petrescu se adevăresc și capătă consistență menținîndu-se nealterate. Marea artă nu se poate face cu „inlocuitori”. Filmele pe care le îndrăgim ne exprimă — sau ar trebui-preț de câteva ore printr-o stare de comunicare și dialog reciproc, într-un consens de idei și sentimente. Altfel de ce am mai citi cărți sau am pierde timpul ducîndu-ne la cinematograful? Dovadă iată, și revenim la cele câteva pelicule „problematic” de la care pornisem, cum doar perfecțiunea artistică se autodevoră ca un veritabil șarpe, declinul artei grecești antice a început odată cu atingerea perfecțiunii formale (Scopas), cînd opera de artă nu mai reprezenta „un nod de semnificații” (Lacan), ci o izbindă a virtuozității. Se pot da multe exemple și din afara cinematografului în sprijinul acestei teze. Barocul ce a urmat marilor momente ale renașterii sau Academismul pompierist și găunos din mijlocul secolului trecut ce a forțat cumva reacția impresionistă în plastică sau, în muzică, faimoasele interpretări ale lui Paganini, Sarasate, Liszt (care, însă, n-au reușit în planul creației să găsească drumul cel mai adecvat pentru înțelegerea deplină a muzicii așa cum au dovedit-o mai puțin (formal) înzestrații Schumann și Chopin) chiar și în sport, ca să atingem „zone” mai apropiate de zilele noastre, performanțele (și prestațiile) „geniale” ale jucătorilor de baschet, de la „Harlem” un fel de „artă pentru artă” în care imposibilul deja a fost (aproape) atins, „regula jocului” nu a mai funcționat, transformînd spectacolul (sportiv) în(tr-un) circ.

Sensul ideii

Eroii lui Kusniewicz, Mann și Mishima sfîrșesc în moarte cumva împacăți și mulțumiți de propriul lor des-



Femeia acum o sută de ani
(Meryl Streep în *Logodnica*
locotenentului francez
ecranizare semnată de
Karel Reisz și Harold Pinter
după John Fowles)



Tess: loc de întâlnire între Polanski, Nastassia Kinski și Thomas Hardy

tin. Sînt însă morți ce nu dovedesc nimic. Personajul-scriitor din **Moartea la Veneția** — pentru al cărui profil Thomas Mann l-a folosit pe compozitorul Gustav Mahler, exponent de marcă al aceleiași estetism exacerbat — reprezintă eșecul uman al unei concepții despre viață. Dovadă, generația de intelectuali care a traversat grozăviile războiului prim mondial și a ieșit din el remodelată, în plan uman, dar și artistic. Finalul celebrei nuvele. „Se opri pe marginea apei cu capul plecat, zgîrîind în nisipul umed cu vârful piciorului felurite figuri, apoi intră în apa care lingă țărnamu-i ajungea nici pînă la genunchi și nepăsător trecu mai departe pînă la bancul de nisip unde rămase o clipă locului cu fața spre largul mării. Porni apoi încet, spre stînga, pe limba nisipoasă, lungă și îngustă. Despărțit de uscat prin mîndria largă de ape, rupt prin mîndria lui capricioasă de tovarășii săi Tadio, asemeni unei viziuni cîtotul desprinsese de lume, fără nici o

legătură cu ea, sta acolo în mijlocul mării cu părul fluturînd în vînt în fața infinitului tulbure și nelămurit. Mai privi o dată împrejur, apoi ca străpuns de o amintire, dînd ascultare cîne știe cîrui impuls se întoarse cu o mișcare plină de grație cu o mîină în șold, aruncă peste umăr o privire spre țărnam. Aschenbach ședea acolo așa cum șezuse și odinioară, atunci cînd îl întâlnise pentru prima oară de pe pragul acela, privirea aceasta de culoarea amurgului. Capul său urmărea rotindu-se încet în jurul spatelui scaunului, mișcările băiatului; acum se înălțase spre a-i întîlni privirea, dar cum el îi căzu îndărăt pe piept, ochii săi continuă să-l privească însă de jos în sus, fața vîlăguită și lipsită de expresie căpătase o înfățișare ciudată ca aceea a unui om căzut într-un somn adînc. Lui însă i se părea că psihagogului acela palid și dragălaș îi zîmbește și-i face semne că luîndu-și mîina din șold îi arată ceva în depărtare, că o ia înainte plutind spre un

țărnam uriaș, plin de făgăduințe. Și ca de atîtea ori voi să se ridice pregătindu-se să-l urmeze.

Trecură mai multe minute pînă ce sosisă să dea ajutor celui ce se prăbușise pe scaun. L-au dus în odaia lui. Și, în aceeași zi, o lume zguduită și plină de respect află vestea morții sale”.

În artă (literatură, cinematograf etc.) se pot atinge astfel de izbînzii (cum s-a și dovedit). Dar nu pentru multă vreme. Pentru Thomas Mann n-a fost un capăt de drum, ci din contră i-a oferit argumente pentru o nouă viziune asupra literaturii și operei de artă în genere. Cine ar fi bănuit că estetizantul autor al lui Tonio Kröger va semna binecunoscutul „Avertisment asupra Europei”? Iată încă o mărturie că asupra conștiințelor noastre (iubitori de filme și cărți) nu poate acționa (la infinit) doar hedonismul „artistic” și „plăcerea” în sine de a citi o carte sau viziona un film, ci și un anume sens mai înalt al ideilor, semnificațiilor. „Satisfacțiile” — atît cît le percepem cu „naturelul simțitor” — noastre vor fi mai profunde iar bucuriile mai adînci. Ceea ce n-ar fi un lucru de lepădat: am trăi (poate) mai frumos (fără ghilimele) și am deveni mai puțin răi (iar fără ghilimele) decît am fost. Poate, iar ca să încheiem pe un ton mai vesel și optimist să-l cităm pe nenea lăncu, universalul nostru I.L. Caragiale, marele artist care tremura pentru destinul unei virgule și se canonea zile în șir pentru o frază frumos ticlucită, făcînd elogiul eticului: „Tațito, unde nu e moral acolo e corupție și o soțietate fără prînzpuri va să zică că nu le are”. Iată un lucru la care putem medita cu folos. Căci filmele ce se adresează și exploatează doar micile noastre slăbiciuni sentimentale sau comportamentiste oricît de bine intenționate și oricîtă bunăvoință am avea pentru emoțiile adolescentine „Am văzut filmul de cinci ori și am plîns de fiecare dată...” nu pot înlocui lectura unui roman de Marin Preda sau Augustin Buzura, fără să facem prin asta comparații valorizante și nici să opunem un gen altuia. Tocmai datorită mizel artistice și semnificațiilor implicite de alt ordin intelectual și nu subalterne, „farmecului și grației” întîmplărilor narate. Să ne amintim că mai acum cîteva decenii romanele lui Ionel Teodorescu și Mihail Drumeș făceau ravagii nu numai printre adolescenți. Poate mai „emoționează” și azi, dar oricum starea „de șoc” e slăbită, iar impactul (cel puțin) atenuat, ca să nu vorbim de refuz. (Consumul de dulciuri este în scădere datorită efectelor nocive asupra sistemului circulatoriu).

Artistul a fost întotdeauna și „cetățean”, cu sau fără voia lui, nu rupt, ci supt de lumea (din jurul) lui. Spre sau împotriva lui. Uneori artistul — cetățean — cu o formulă apropiată de cea a lui Preda — a ținut treze conștiințe, ceea ce, să recunoaștem, nu a fost puțin și nici ușor. Alteori, a devenit „cetățean onorabil” sau soldat, bun sau rău, nu ne interesează acum, el a murit — la figurat în cele mai multe cazuri — însă ca artist. Semn că demersul lui „estetic” nu poate fi împins pînă la infinit. Artă se poate sinucide, dar nu poate să piară. Cum adică?

Bedros HORASANGIAN

Destrămarea iubirii în orașul care moare (Dirk Bogarde și Marisa Berenson în *Moarte la Veneția* de Visconti după Thomas Mann)



Moscova
și
Karlovy Vary

Festivaluri paralele

Câți ani au trecut de atunci? Mai ții minte, Irina Petrescu, cum ploua cu curcubeie, în vara aceea, peste minunatele statui și fântini ale Petrodvorețului? Mai ții minte, Florin Piersic, cum te luai la întrecere cu atît de lumescul Norman Wisdom, care din voi găsește giubșlucuri mai frumoase, și cum îl concurai pe Raj Kapoor la „avaramu”-uri? Mai țineți minte, copii, „căruta spre Viena” care ne-a pus tare de tot pe gînduri în vara aceea fierbinte, la Karlovy Vary, făcîndu-ne să simțim cu neliniste cît de mult poate aduce viața cinematografului și invers? Mai ții minte, George Cornea, ziua aceea în care pe ecranul festivalului de la Moscova rula filmul lui Sergiu Nicolaescu *Mihal Vițeazul* și o veste din țară te anunța, la difuzoarele sălii, că în București tocmai se născuse fiul tău Bogdan-Mihai? Mai ții minte, Gopo, cum îmi povesteai plănuit și seducătoare „călătorii fantastice” pe coverta vaporului acela descins parcă din *Volga-Volga*? Mai țineți minte, Maria Ploae și Nicolae Mărgineanu, cum ne plimbam printre izvoare de ape termale, vorbind despre Henry Fonda și Ingrid Bergman, dar mai ales despre dorul de casă? Mai ții minte, Liliana Tudor, noaptea aceea albă la „barul presei”, cu clipa de liniște numită Claude Jade și cu

fermecătorul Nikita Mihalkov care ne dădea autografe pe manșete? Câți ani au trecut de atunci? Mulți, puțini? Amintirile au rămas de parc-au fost ieri...

Am fost de mai multe ori la Festivalurile filmului de la Moscova și Karlovy Vary, aceste festivaluri-tandem, care se succed alternativ (de aproape treizeci de ani) pe firmamentul marilor competiții cinematografice mon-

**Două festivaluri
deschise spre
cinematografiile
celor cinci
continente**

diale. Am avut, deseori, prilejul să scriu despre una sau alta dintre edițiile acestor festivaluri. Acum, încercînd să-mi reamintesc „secvențe” din festivalurile la care am avut privilegiul și bucuria să particip, amintirile se îngămădesc, se cheamă, dialoghează,

se caută și se suprapun. Dar simt că este mai bine așa: festivalurile au o viață a lor care nu se rezumă la filmele și la premiile dintr-o ediție sau alta, au o viață continuă, care nu se circumscrie unor date stricte, de aici pînă acolo, de acolo pînă dincolo. Dintr-un motiv foarte simplu: viața multora dintre filmele prezentate pe ecranul celor două importante competiții este fără de moarte, ca și amintirea oamenilor întîlniți, a discuțiilor purtate, a prieteniiilor statornicite. Ar fi potrivite, în această ordine de idei, niște proverbe: „anii trec, filmele rămîn” să zicem; sau „anii trec, amintirile rămîn”; sau — de ce nu? — „anii trec, festivalurile rămîn”...

**Un record de participare
și un risc invins**

Festivalul de la Moscova, de pildă... A ajuns la venerabila vîrstă de 15 ediții (cite o ediție în fiecare an impar cum a fost și 1987, anii pari, fiind consacrați festivalului de la Karlovy Vary). 15 ediții poate că nu înseamnă prea mult, dar cert este că, de trei decenii și din doi în doi ani, Moscova devine pentru două săptămîni o capitală mondială a artei a șaptea. Festivalul moscovit și-a cîștigat o reputație incontestabilă în universul festivaluri-

Premii la Festivalul de la Moscova pentru filmele noastre
Valurile Dunării și Lumina palidă a durerii (Irina Petrescu și Violeta Andrei)





Mama de Elisabeta Bostan și-a început cariera internațională pe ecranul festivalului de la Moscova

lor cinematografice mondiale, o personalitate inconfundabilă datorată, îndeosebi, „deschiderii” sale ample spre cinematografiile tuturor celor cinci continente. Peste o sută de țări ale lumii se întâlnesc, prin cinematografiile lor, prin cineastii lor, la fiecare ediție a festivalului moscovit: este o performanță pe care nici un alt festival cinematografic internațional nu o egalează. Din acest punct de vedere se poate afirma că festivalul pe frontispiciul căruia scrie „pentru o artă cinematografică umanistă, pentru pace și prietenie între popoare” este cea mai amplă reuniune cinematografică dintre cele existente pe glob: la Moscova nu s-au operat discriminări între maeștri și ucenici, pe ecranul competiției alternând fără prejudecăți filme ale unor consacrați alături de filme ale unor necunoscuți, filme ale unor cinematografiști cu tradiție, alături de filme ale unor cinematografiști care s-au născut sub ochii noștri sau care nu s-au născut încă cu adevărat. Lumea filmului, văzută prin ecranul-caleidoscop al festivalului moscovit, se aseamănă foarte mult cu lumea cea largă, în care persistă (ba chiar se accentuează) inegalități și contradicții, există subdezvoltare și supraprofituri. Dar conceptul de calitate se impune. Să nu uităm că printre laureați figurează Kaneto Shindo, Serghei Bondarciuk, Federico Fellini, Grigori Ciuhrai, Stanley Kramer, Zoltan Fabri, Akira Kurosawa, Juan Antonio Bardem, Elem Klimov. Iar printre filmele care au înnobit palmaresul, capodopere ale artei a șaptea numite **Insula**, **Soarta unui om**, **Cer senin**, **Opt și jumătate**, **Du-te și vezi...** Și, în 1987, un nou Fellini, **Interviu...** Ediția a 15-a a festivalului moscovit poate fi considerată — prin noutățile ei de fond — o ediție „de răscruce”. Conceptul de calitate a acționat încă din faza pre-selecției, numărul de premii s-a redus considerabil, un presedinte de juriu insolit (și fermecător), Robert de Niro, a oficiat în concursul lung-metrajelor. Festivalului moscovit i s-au deschis noi căi, palpitate, de afirmare mondială.

Filmul contraindicat în cura de ape termale?

La Karlovy Vary, în anii pari, cinematografiile lumii trăiesc, deasemenea, un moment de intensă sărbătoare. În jurul festivalului este mai puțin agitație, fapt foarte firesc de altfel: nu mai sintem într-o metropolă, sintem într-o liniștită așezare cu ape termale (însuși sediul marii competiții s-a mutat, în ultimii ani, în modernul și încăpătorul complex care găzduiește și principalele stabilimente balneare ale orașului), undeva aproape de Marienbad, localnicii — inclusiv „festivaliștii”, care devin localnici ocazionali ai stațiunii — își mai îngăduie câte o plimbare pe promenadă, oprindu-se la câte un chiocș pentru a-și umple nelipsita canichă cu toartă de la izvorul 5 sau de la izvorul 7, iar filmele nu se mai înghit pe nerăsuflăte, se degustă, ca apa din caniche, pentru că așa sună recomandările medicilor din preajmă. Dar tocmai pentru că festivalul se desfășoară într-un spațiu mai restrins, mai puțin ramificat, tocmai pentru că din „recuzita” festivalului lipsesc metrourile și escalatoarele gigante, cinematograful este o prezență foarte concentrată la Karlovy Vary, pentru două săptămâni (și câteva înainte, și câteva după) paralizază — de fapt, focalizează — întreaga suflare a urbei. Vitrinele magazinelor sint întesate de publicitate cinematografică, „semnul” festivalului este peste tot, festivaliștii (ușor de recunoscut) la fel, iar subiectele de discuție, chiar și în chiocșurile cu ape termale, chiar și în magazinele cu cristale de Boemia, sint cinematografice, deși — subliniez că este vorba de o supoziție proprie — s-ar putea ca cinematograful să fie contraindicat în cura de ape termale (sau invers). Prin țelurile sale umanitariste, Festivalul de la Karlovy Vary se aseamănă mult cu cel sovietic. Există și aici o largă deschidere spre cinematografiile lumii —, iar filmele manifestării (ajunsă în anul 1986 la ediția a 25-a), din vreo 60 de țări, sint puse sub o em-

blemă la fel de generoasă, tot în slujba păcii și prieteniei între popoare. Cît despre manifestările cinematografice adiacente competiției propriu-zise, pînă la un punct, ele se aseamănă și fac parte din „decorul” oricărui mari festivaluri ale lumii: conferințele de presă sint conferințe de presă, „tirgul de filme” e tirg de filme pe alte ecrane ale festivalului sint programate „proiecții informative” din producția mondială curentă, dar, în timp ce la Moscova, pe lînga „concursul mare”, se desfășoară și o competiție destinată filmelor pentru copii (cu un juriu special, alcătuit din copii), precum și un concurs de scurt-metraje (documentare și de animație), festivalul de la Karlovy Vary se concentrează — pe lînga competiția principală — pe organizarea unor „retrospective” sau „programe tematice”, altele de la ediția la ediție. Este greu să rezumi în cîteva rînduri tot ce a rulat mai valoros pe ecranul festivalului de la Karlovy Vary în 24 de ediții, adică din anii imediat postbelici pînă în zilele noastre. Să menționăm doar faptul că festivalul a jucat un rol determinant în lansarea și impunerea „noului val” al filmului cehoslovac, că

Anii trec, filmele, amintirile și... premiile rămîn

de-a lungul anilor s-au numărat printre „premianți” numeroase mari personalități ale filmului mondial și că mari personalități ale filmului mondial au fost prezente, la fiecare ediție a festivalului, „în carne și oase”, în chiocșurile de ape termale fiind ușor de întîlnit ba Ingrid Thulin, ba Jeanne Moreau, ba zeci, sute de alte vedete ale filmului mondial, altele de la o ediție la alta.

Șocul „opt și jumătate” și frecvența capodoperele

Despre fiecare ediție festivalieră la care am participat — după cum spunem — am scris la vremea respectivă, inclusiv despre palmaresul intrate în „ordinatorul” marilor premii internaționale ale festivalurilor lumii. Aruncînd, acum, o privire retrospectivă spre trecutul și prezentul festivalurilor din Moscova și Karlovy Vary, nu-mi rămîne decît să poposesc, încă o dată, spre lumea cîtorva „filme de suflet” care au figurat în programul competițiilor în ani pari sau în ani impari, cu mai bine de 20 de ani în urmă (cînd participam pentru întia oară la festivalul de la Moscova) sau în urmă cu cinci ani (cînd am fost pentru ultima dată la Karlovy Vary). Înainte de toate, sărînd iarăși peste ani, mi-a rămas în amintire „șocul” numit **Opt și jumătate**. Pe vremea în care vedeam pentru prima oară filmul lui Fellini, festivalul de la Moscova își desfășura încă proiecțiile în Sala Congreselor din Kremlin (pe urmă avea să se stabilească în noua clădire a hotelului „Rossia”). Țin mînte ca acum: abia s-a terminat filmul și am

luat-o la goană, prin Piața Roșie, pe Strada Gorki, spre un alt cinematograf (așa era obiceiul: filmele prezentate în cadrul competiției oficiale erau reluate, după proiecția de gală, pe alte ecrane moscovite, spre a putea fi vizionate de mai mulți spectatori, cererile de bilete fiind, întotdeauna, greu de satisfăcut), pentru a mă convinge că ceea ce văzusem era adevărat. Marcello Mastroianni era la locul lui pe ecran, iar Fellini era și el pe-a-colo, în fiecare fibră a filmului și a personajului central. Nu visasem. E greu de explicat în cuvinte senzația pe care mi-o produsese primul contact cu filmul (petrecut, repet, în contextul unor pelicule de o cu totul altă factură, din țări cu cinematografii mai recente): am avut senzația unui vis, a unui vis „cu ochii deschiși”. Nu visasem. **Opt și jumătate** fusese o realitate. Dar realitatea era vis. Poate că atunci, la Moscova, în Sala Congreselor, am învățat un lucru deosebit: să simt capodopera. Am văzut, de-a lungul anilor, multe capodopere cinematografice (să nu mă laud: nu chiar atât de multe), dar capodoperele vin, de obicei, spre noi însoțite de faima lor și atunci perceperea dobândește alți parametri, de obicei mai puternic acționază faima decât filmul. În cazul filmului lui Fellini, am avut, cred, senzația descoperitorilor de noi continente. Vreo două nopți, atunci, n-am dormit. Pe urmă mi-a trecut.

Ultima întâlnire cu Henry Fonda: „pe lacul auriu”

Să zicem, într-o altă ordine de idei — deși cuvântul „capodoperă” poate fi acceptat „în felul lui” și în acest caz — mi-a rămas puternic întipărită în amintire ultima întâlnire pe ecran cu actorul american Henry Fonda, petrecută la Karlovy Vary, în filmul *Pe lacul auriu* de Mark Rydell. Henry



Mesagerul epopeii naționale: filmul *Mihai Viteazul* de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, cu Amza Pellea

Fonda juca, în acest film, rolul unui octogenar ursuz, cu sublimă incapacitate adolescentină, care reînvăța să trăiască, de la natură și de la cei apropiați lui, după ce toate aparențele îl conduceau spre o stingere mornită. Profesorul Thayer, creat de Henry Fonda, juca „omule tu ne supără” și se supăra foc, învăța să culegă fragi și să pescuiască cu barca pe lacul auriu, se tachina cu consoarta (sublima Katharine Hepburn) și sufia, la aniversarea zilei sale de naștere. Într-un senzațional tort, cu 80 de lumânări. Poate de aceea mi-a rămas atât de puternic întipărit în amintire filmul și ultima întâlnire — pe ecran — cu Henry Fonda: pentru că actorul,

care crea unul dintre cele mai frumoase, mai adevărate și mai tulburătoare roluri din întreaga sa carieră cinematografică, n-a mai apucat, în viață, senzaționalul tort cu 80 de lumânări al profesorului Thayer. L-au despărțit trei ani fără câteva zile...

Între aceste — să le spun — „co-perți”, pe ecranele festivalurilor de la Moscova și Karlovy Vary am văzut multe filme care, fără să facă „gaură” în istoria cinematografului, nu se uită în timp, prin câte un „ce” aparte. Un film peruan, de pildă, *S-a întimplat la Huayanay*, despre care n-am mai auzit de atunci încoloace (câți ani or fi trecut de cînd l-am văzut?), de Federico Garcia. O „întimplare” la Huayanay: sătenii comunel — ei înșiși interpreți ai filmului — aduc la poliția din oraș, cu alai de înmormintare, un cadavru. „Ne-a furat vitele, ne-a dat foc la case, ne-a violat femeile, ne-a omorât bărbații!”... „Cine l-a ucis?” întreabă polițistul. „Noi” răspund în cor sutele de săteni din Huayanay. Acesta este filmul: un strigăt de durere și de revoltă, în care se simte fiecare fibră de durere din sufletul unor oameni striviți de povara nedreptăților sociale, a analfabetismului, a mizeriei. Doar în viscontianul *Pământul se cutremură* și mai apoi, în inegalabilul *Arbore cu saboți* al lui Ermanno Olmi am mai văzut și am mai simțit o asemenea forță de esențializare ca-n filmul peruan. Dar despre câte astfel de filme incitante nu s-ar putea scrie într-o retrospectivă ca aceasta? Mă voi rezuma la menționarea câtorva titluri de filme văzute în ultimele ediții, la Moscova și Karlovy Vary, dintre acelea cum spuneam — „de suflet”... Gary Cooper, *carele ești în ceruri* al regizoarei spaniole Pilar Miro (un *Opt și jumătate* altfel totuși, „feminist”, universul de preocupări și spaime al unei regizoare de televiziune), *Fluturile de noapte* al polonezului Tomasz Zigadlo (o parabolă cu miez de viață despre singurătate), *Piscina bulgaro-ai* Zinka Jeleazkova (o „ultima noapte” a adolescenței), *Ceasta de dimineață* de Lauro Antonio (radiografia ipocriziei morale din Portugalia

Un film care egalează (aproape) succesul (în timp) al „...aripilor vîntului”: *My Fair Lady*, cu Rex Harrison și Audrey Hepburn



antebelică), Frances de Graham Clifford (cu Jessica Lange, biografia unei actrite, mai palpitantă decât orice subiect de film) filmul australian **Iarna speranțelor noastre** de John Duigan (cu o senzațională Judy Davis în rolul principal) și așa mai departe, și așa mai departe, spre filme, ca **Agonia** lui Elem Klimov sau **Amatorul** lui Krzysztof Kieslowski...

N-aș vrea să închei acest succint „tur recapitulativ” fără a pune în evidență prezența românească constantă și substanțială la festivalurile cinematografice de la Moscova și Karlovy Vary. De la deosebit de importante premii obținute de **Răsună vales**, în sat la noi și **Valurile Dunării** la Karlovy Vary (vai, câți ani au trecut de atunci!) și pînă la **Întorcerea din Iad** de Nicolae Mărgineanu, distins la penultima ediție a festivalului moscovit, numeroase filme românești au figurat în palmares sau au constituit prezențe aplaudate ale competițiilor. Filmele Elisabetei Bostan au fost prezențe constante în palmares (iar **Mama** și-a început la Moscova cariera internațională de excepție), au luat premii de interpretare regretatul Amza Pellea (pentru rolul din **Osînda** lui Sergiu Nicolaescu) și Anda Onesa (pentru **Dulos Anastasia** trecea de Al. Tatos), printre filmele premiate au fost multe altele. **Setea** lui Mircea Drăgan (și alte filme ale sale), **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu, **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu cu Liliana Tudor, într-adevăr, ca o lumină palidă a durerii...

Cîțiva ani au trecut de atunci?... Anii trec, filmele, amintirile, festivalurile și... premiile rămîn.

Călin CĂLIMAN

Pace, pace! (Du-te și vezi! de Elem Klimov)



O zi caniculară, specifică începutului de vară, în celelalte zile petrecute aici, natura a fost mai blîndă, străduindu-se să facă trecerea de la iarnă la „anotimpul ploilor”. Sediul Direcției Cinematografice se află nu departe de vestita Pagodă într-un picior. La etajul întâi al vechii clădiri, ascunsă printre palmieri, e camera de oaspeți. Bui Dinh Hac ne așteaptă și ne poartă să luăm loc în jurul unei mese. Ca într-un ritual, ni se pregătește ceaiul verde cu gustul lui tare, pe care trebuie să-l sorbi cu măsură, căci ceașcuța îți este mereu umplută. Undeva, dintr-un colț al încăperii, familiarul zgomot al aparatului de aer condiționat. Discuția debutează cu un schimb de impresii generale, pe un ton neprotocolar, care are darul să-mi confirme încă o dată umorul și ospitalitatea vietnamezilor, cu expresia fericite a chipului lor, calități ale supra-viețuirii, specifice popoarelor vechi, mult încercate de vitregiile istoriei.

Ca și To Huu, marele poet de azi al Vietnamului, pe care l-am cunoscut cu cîteva zile în urmă, Bui Dinh Hac nu răspunde de-a dreptul la o întrebare; vorbește rar, chibzuit, atingînd miezul ideii abia după ce, cu răbdare, ca pe o banană, o desface de coajă. E atitudinea tipică omului cu experiență, a înțeleptului care, apeland, de regulă, la exemple, o ia pe ocolite ca să-și facă mesajul mai viu, ca să se facă înțeles de toată lumea.

— Stimată Bui Dinh Hac, sintezi unul din pionierii cinematografiei vietnameze. Știu că ai fost elevul lui Roman Carmen, că filmele dv. au fost încununate cu numeroase premii naționale și internaționale... Totuși, pentru amănunte, v-aș ruga să vă prezentați cliților români cu cîteva date semnificative din activitatea de cineast.

— Într-adevăr, cînd Roman Carmen a fost în Vietnam în 1953, am fost asistentul lui. Era în timpul rezistenței împotriva francezilor... pe atunci eram foarte tînr, nu ca acum (ride)... Avea loc bătălia de la Dien Bien Fu și noi am filmat, în condiții grele, luptele acelea... Filmul lui Roman Carmen s-a numit **Vietnam, pe drumul victoriei**, dar a rulat în lume sub titlul **Vietnam**... Colaborarea cu Roman Carmen a fost hotărîtoare pentru mine... așa m-am dedicat filmului documentar. În 1958 am realizat primul meu film pe șantierul hidroelectric de la Bac Hung Hai, cînd s-a creat cel dintîi sistem de irigații din țară. Filmul s-a numit **Apă pentru Bac Hung Hai** și a obținut Premiul de aur pentru film documentar la primul Festival Internațional al filmului de la Moscova, în 1959. Nu aveam decît 25 de ani. De atunci am făcut film după film, interesîndu-mă tot ce era vital în actualitatea țării.

— Cîte filme ați realizat pînă în prezent?

— Am făcut întîi filme documentare, apoi de ficțiune. Din 16 filme, 13 sînt documentare.

— Ce s-a întîmplat după ce ați obținut premiul de la Moscova?

— Mi s-a acordat o bursă de studii în U.R.S.S. am urmat Școala Superioară de Cinematografie... În 1965, m-am întors în patrie. În același an am făcut documentarul **Eroul să trăiască pentru eternitate**, care a luat la Moscova Medalia de argint. Filmul

este dedicat eroului național Nguyen Van Troi, căruia i-am dedicat și un film artistic, care a obținut premiul național vietnamez Lotusul de aur și premiul Asociației Cineaștilor sovietici.

— Dar despre **Drumul spre satul natal**, film artistic de lung metraj care a rulat și în România, ce ne puteți spune?

— Este povestea soldatului care se întoarce în satul natal ca să-l elibereze. E o poveste simplă și adevărată. Cu acest film am obținut **Marele premiu la Festivalul Internațional al filmului de la Karlovy-Vary**, în 1972, iar în 1973 tot **Marele premiu la Festivalul de la New-Delhi**. Filmul a fost încununat și cu **Lotusul de aur**.

— Am, aliat cu „Unchiul Ho” este unul din subiectele dv. cele mai prețuite.

— Într-advăr, în 1977, am realizat două documentare închinete activității Președintelui Ho Și Min din dramatica perioadă cuprinsă între anii 1923—1941. Filmele au avut mare succes de public și au obținut, în cadrul festivalului național de film, **Lotusul de aur special**, primul premiu de acest fel acordat unui cineast vietnamez.

— Aș dori să-mi spuneți acum care este secretul acestor reușite atât de prestigioase?

— După cum ați remarcat, ani la rînd am făcut filme despre țara mea.

Despre filmele vietnameze, la o ceașcă cu ceai verde

care, un timp a trebuit să suporte nedreptatea de a fi împărțită în două. Și toate sentimentele mele artistice au fost legate de idealul ca țara să fie din nou unită... Eu concentrez totul în descrierea sentimentelor umane. Metodele mele artistice sînt simple, normale, ca și subiectele pe care le aleg...

— Poate că acest stil e „înlățat” de caracterul documentar al filmelor dv.!

— Într-adevăr și filmele mele artistice au un caracter documentar. Documentul predomină. Dar din ele nu lipsește poeticul, liricul, asta mă interesează în tot ce fac. Documentarele mele nu sînt seci, lipsite de vibrație subiectivă.

— S-ar putea deci spune că filmele dv. documentare au un caracter poetic, iar cele artistice unul documentar?

— Sînt de acord cu remarcă dv. Fără acest amestec echilibrat de document și liric nu se produce emoția autentică.

— Ce registru dramatic vă atrage cu precădere?

— Refuz melodrama. Refuz artificialul, intrigile forțate, care vor cu dinadinsul să smulgă emoții false, „tari”, spectatorilor. Realul e cel după care mă călăuzesc. De exemplu, în filmul artistic **Nguyen Van Troi** am luat aspecte din viața eroului, iar în **Drumul spre satul natal** există o secvență împrumutată tot din realitate: o grupă de trei soldați determină aviația americană să tragă asupra sa, ca să-i abată atenția de la un detașament

În direct
din Hanoi



La umbra pagodei

vietnamez care se pregătea să de-
clanșeze un atac în altă parte. Un re-
gizor vestgerman, când a văzut filmul,
a spus că numai domnul Hac poate
face așa ceva. E o secvență simbolică.
Pentru realizarea ei m-am documentat
indulung. M-am întâlnit mai întâi
cu soldații care au săvârșit acel act
vitejesc... Avioanele B52 reprezintă
pentru noi simbolul nefast al războiului
de cotropire și ele au fost înșelate
doar de trei soldați. Ei au făcut un
foc-capcană astfel ca fumul care se
ridica deasupra junglei să fie un indiciu
înșelător, să atragă bombardierele
americane... Mai arăt apoi o secvență
când unul din soldați leagă mai multe
mine și ucide mulți soldați inamici...
Cine vede un film de-al meu, trebuie
să înțeleagă că omul a determinat
victoria, nu doar armele și să zică:
„așa sînt vietnamezii!”

— **Se poate spune că prin crezul
dv. artistic vă exprimați crezul politic?**

— Sînt două domenii diferite. Problema principală în film e cea care
așază emoția în prim-plan. Emoția fiind
esența naturii artistice.

— **Vreți să spuneți că un film dacă
nu are mai întâi valoare estetică, nu
are nici valoare politică, morală etc.?**

— Așa este. Și trebuie ținut seama
de emoție. Caracteristica omului e
dată de senzație și emoție; din ele e
făcut el. Senzația și emoția determină
caracterul unui om. Desigur, faptele,
documentele sînt materialul meu, dar
efortul este să dau faptelor, emoție.
Aici intervine creația.

— **Vă bazați mai mult pe forța de
expresie a imaginii sau a cuvîntului?**

— Folosesc o combinație între imagine
și cuvînt. Pentru a crea substanța
poetică în filmul documentar,
totdeauna am folosit montajul
imaginii cu cuvîntul în așa fel ca imaginea
să aibă un efect poetic asupra
comentariului.

Am învățat arta montajului de la
cinemistii sovietici, dar dacă veți vedea
filmele mele, veți observa că ele nu
seamănă cu cele sovietice, au ceva
original, sînt o creație artistică a mea,
poartă pecetea mea subiectivă. În

Drumul spre satul natal, de pildă, la
începutul filmului, în generic, n-am
folosit muzica, ci numai sunetele; și
sunetele creează atmosferă, au un
efect artistic înalt... ele parcă creează
muzică...

— **Aș dori acum să vă solicit un
răspuns în calitate de dv. de director
adjunct al Direcției Cinematografiei.
Ați putea să-mi spuneți cum e organiza-
tă cinematografia vietnameză?**

— În Hanoi avem mai multe stu-
diouri: Studioul de film artistic, pen-
tru filmul documentar, de animație,
Studioul armatei și unul al afacerilor
interne. În Vietnamul de Sud, la Ho
Si Min, este Studioul general de
filme, unde se fac și filme artistice, și
documentare, și de animație, și un
Studioul al orașului.

— **Cite filme produceți pe an?**

— 20 de filme artistice, 20 desene
animate și 100 documentare. Ar tre-
bui să mai spun că există la Hanoi și
un Institut de cinematografie și tea-
tru: că avem și o Arhivă națională de
filme și un Atelier de reparat aparatu-
ră cinematografică și, bineînțeles,
Difuzarea filmelor, împărțită în două:
Fafim, rețeaua de difuzare internă, și
Vinafim, pentru import-export.

— **Care a fost drumul acestei evo-
luții?**

— Cinematografia noastră are trei
etape. Prima, înainte de 1953, cînd nu
era organizată, cînd se crea întâmplător.
S-au făcut numai filme documentare.
La 15 martie 1953, Președintele
Ho Si Min a semnat un decret pentru
înființarea cinematografiei naționale,
este actul de naștere al cinema-
tografiei vietnameze. A doua etapă,
între 1953—1975, etapa dezvoltării
multilaterale a cinematografiei vietna-
meze, perioadă, însă, cînd țara noastră
a fost împărțită în două. A treia
etapă, din 1975 încoace, după reu-
nirea țării, cînd avem un număr sporit
de filme.

— **Vizionările la care am participat
în aceste zile, organizate aici, la Ha-
noi, de Vinafim, mi-au oferit posibili-
tatea unică de a vedea compact,
într-un interval relativ scurt, un număr**

mare de filme vietnameze. Față de fil-
mele pe care le văzusem înainte, în
general cu tematică de război, vă
mărturisesc că am avut o plăcută sur-
priză. Indiscutabil, cinematografia
vietnameză se află într-un evident
progres, într-o etapă nouă, benefică,
de creație, impresionînd prin varietate
tematică, prin maturitatea expresiei
filmice, prin talentul interpreților, prin
diversitatea genurilor abordate, de la
filmul psihologic la comedie și filmul
muzical, o mare pondere ocupînd fil-
mul de actualitate. Cu alte cuvinte, ci-
neematografia vietnameză se află în
faza nuanțurilor semnificative. Totuși
aș vrea să aflu care sînt, din punctul
dv. de vedere, direcțiile și tendințele
actuale ale cinematografiei vietna-
meze?

— Nu ne propunem să mărim nu-
marul de filme, pentru că în fața
noastră se află mari probleme. În pri-
mul rînd, baza noastră materială e
slabă, aparatele trebuie modernizate,
nu avem peliculă, nu avem copii pozitive...
este necesară o reorganizare a
studiourilor. În al doilea rînd, ne intere-
sează problema coproduției. Am
realizat împreună cu U.R.S.S. *Coordo-
nata moartă*, iar acum facem cu
R.D. Germană filmul artistic *Castelul
din Hanoi* și o serie de desene ani-
mate... Sigur, ne interesează filmul
psihologic, pe probleme etice, cum e
Frații; sau comedia, ca *Orașul liniștit*,
ce satirizează birocratia... Fără îndoială,
continuuăm să facem și filme
cu subiecte inspirate de războiul pen-
tru apărarea independenței patriei.

În încheiere, îi mulțumesc regizoru-
lui Bul Dinh Hac pentru amabilitatea
cu care a răspuns la întrebări, pentru
prețioasele informații pe care mi le-a
dat despre cinematografia vietna-
meză. Nici nu știu cînd au trecut
două ore. În fața Sediului Direcției Ci-
neematografiei, lîngă un grup de pal-
mieri, facem cîteva fotografii. Ne des-
părțim ca niște vechi prieteni.

Interviu realizat de
Grid MODORCEA

Berlinala '87

Un clasic redescoperit

Pe urmele lui
Sennet
și
Linder.
Gary Cooper,
Mamoulian
și Sylvia Sidney
■ *Străzile orașului*

Între **Măști**, ultimul film al lui Claude Chabrol și răsunătorul campion de box-office american **Platoon**, organizatorii Festivalului internațional al filmului din Berlinul occidental au programat **Disperatul Jovial** (The Gay Desperado), un film bătrîn de mai bine de jumătate de secol. Nu s-a mirat nimeni, pentru că practica de a strecura în programul oficial al festivalului, printre proiecțiile de ultimă oră și un film uitat, din alte timpuri cinematografice, intră în tradiția „Berlinala” unde redescoperirile sînt menite să reliefeze, mereu, ideea perenității artei a șaptea. Sala n-a fost, cei drept! tixită ca la **Platoon**. Și de ce ar fi fost? Nimeni n-auzise de un star cu numele de Nino Martini (după debutul lui, în **Parada Paramount** — 1930, acesta n-a avut prilejul să apară decît în cinci filme cu totul!) iar dacă marca regizorului Rouben Mamoulian era cunoscută și stimată, amatorii de „vechituri” n-avau decît să se delecteze cu ele în cadrul retrospectivei paralele care-i fusese consacrată. Și, pe urmă, la ora proiecției **Disperatul**..., ecranele Festivalului te imbiau cu producții 1986—87 precum **Numele ei e Liza** al regizorului Rașid Kârdușe, **Paralela 45**, film italian de Atilio Concari, **Legenda fortăreței Suran** de Serghei Parajanov, **Culoarea destinului** de brazilianul Jorge Duran sau filmul de montaj dedicat lui Jean-Louis Barrault de Muriel Balash.

Așadar, sala era doar pe trei sferturi plină. S-a stins lumina în timp ce se ridica cortina și pe ecran, a apărut unul dintre genurile desuete ale anilor '30, care îngrămădeau, economic, claie peste grămadă, pe patru-cinci cartoane, scenaristul și scenograful, operatorul, costumierul și

asistenții acestora. Și apoi primele imagini, banale, dar impecabile din punct de vedere profesional: o diabolică urmărire de automobile întrețaiată de rafale, pe străzile unei metropole americane. Frîne strident scrîsnite și un cadavru proiectat, dintr-o mașină, la o răscruce. Apoi, tocmai cînd urmărirea pornește mai demential și publicul începe a se in-

El a realizat
cel dintîi
film color
din istoria
cineumatografului

calzi, obiectivul se distanțează revelînd un ecran în ecran, din sala unui improvizat cinematograful popular de peoni. Spectatorii înarmați privesc blazați, disprețuitori, încăierarea acestor „gringo” care-și inchiupie că știu să se bată. Și tocmai cînd le arată diletanților cum trebuie să te bați, un imprudent face o mișcare greșită în sală, și o strașnică încăierare se încinge printre mexicani. Obiectivul îmbrățișează acum, simultan, două războaie cu peripeții paralele. Dar iată un al treilea plan al acțiunii, marcat de apariția directorului cinematografului care cere proiec-

ționistului să oprească filmul, indignat de desfășurarea acțiunii. Operatorul se supune și întrerupe proiecția — vai! — tocmai în momentul în care pe ecran poliția reintrona — într-un mod exemplar! — ordinea...

Nici nu se isprăvise de derulat prima bobină a **Desperado**-ului și publicul privea, cucerit, filmul realizat în 1936, salutînd fiecare modulare a inteligenței realizatorului, cu salve de ris de o intensitate pe care Chabrol, Fernando Trueba, Randa Haines, Jean-Pierre Mocky și alți autori de comedii prezente în repertoriul Festivalului, le-ar fi putut invidia. Un film de surprinzătoare expresie modernă, realizat de Rouben Mamoulian pe care îl cunoaștem toți ca autor al celebrului **Regina Cristina**, dar despre care știm, de fapt, mult prea puține.

Retrospectiva Mamoulian din cadrul „Berlinala” (16 filme) a devenit, astfel, unul din principalele puncte de atracție ale Festivalului. Aș fi ipocrit dacă aș trece peste gustul decepției lăsat de cîteva dintre aceste 16 filme. Mamoulian a fost un realizator inegal care a creat, însă, cîteva capodopere de indiscutabilă longevitate și în toate filmele sale, chiar în cele realizate, evident, la comandă, impune prin seriozitatea demersului său profesional.

Ucenicia

Se născuse în 1898, în familia unui armean din Tiflis. Tatăl său era un funcționar de bancă; mama, pictoriță! A crescut într-o atmosferă de preocupări artistice, cu atît mai mult cu cît casa părinților săi era un fel de salon literar și artistic al orașului Tiflis, la începutul secolului. În 1905,

cind viitorul cineast avea șapte ani, întreaga familie a plecat la Paris. A stat acolo cinci ani, urmînd cursurile liceului Montaigne, apoi a revenit în Rusia. Anul Revoluției îl găsea la Moscova, studiînd la Institutul de artă teatrală și lucrînd în calitate de colaborator al marelui regizor sovietic Vahtangov. În 1920, pornea spre Londra, unde își va continua cariera teatrală, făcînd numeroase incursiuni și la Paris. Pe cînd împlinise 25 de ani, George Eastman îl invita în Statele Unite, la Rochester, să pună în scenă cîteva spectacole de operă. Cîrînd, experimentele sale scenice dobîndiseră un asemenea ecou în lumea artei americane încît, trecînd la producția de filme sonore, studioul Paramount îl solicită să pună în scenă o dramă inspirată din lumea teatrului — **Aplauze**. Patronii studioului așteptau de la Mamoulian un film care să pună, cuminte, în valoare dialogurile romanului Bethel Brown, best-seller apărut în anul precedent. Pentru cineast debutant însă, **Aplauze** era, înainte de toate, un prilej de a sonda, prin curajoase experimente, resursele ascunse ale noului mod de expresie. Turnat în exterior, cu sunet direct, **Aplauze** smulgea obiectivul cinematografic din carcasa silențioasă a studiourilor, reinstaurînd mobilitatea camerei și dovedînd un spirit de o prodigioasă inventivitate.

Cinematograful îl seduce. Rouben Mamoulian se lansează în turnarea altor două filme, în genuri profund deosebite. În același an, 1931, pe ecranele americane vor apare **Străzile orașului**, film de gangsteri și **Dr. Jekyll și Mr. Hyde** reluare a celebrului „caz” al lui Robert Louis Stevenson. Sint, de fapt, două premiere absolute: cu un an înaintea lui **Scarface**, Mamoulian investigatează potențialul de tensiune și de civism angajat al cinematografului îndreptat împotriva „gang”-urilor care proliferau în epoca tulbură a prohibiției; fantasticul doc-

torului Jekyll îi dă posibilitatea unor curajoase experimente și trucaje, între care, pentru prima oară în istoria filmului sonor, un traveling subiectiv. Ambele filme prilejuiesc importante creații interpretative: Gary Cooper și Sylvia Sidney, un cuplu care se revoltă împotriva violenței; Frederic March într-un dublu rol de neuitat și Miriam Hopkins cu umorul specific cu care echilibrează latura de groază a apariției lui Hyde.

Să fie mereu primul

De la primele filme, Rouben Mamoulian se definește ca un obsedat al investigării posibilităților de expresie ale cinematografului. Pentru unii, va fi un etern nestatornic, vagabondînd mereu dintr-un gen într-altul. La prima vedere, chiar așa și stau lucrurile. Regizorul sare mereu de pe un teren pe altul, rămînd însă fidel cinematografului, tratînd, pretutindeni, stereotipele și „baremurile” producției hollywoodiene cu același suris malițios, întorcîndu-le cu îndemănare pe dos și dăruindu-le originalitate. **Disperatul jovial** imbină, în modul cel mai neașteptat, trăsăturile filmului de tip „Viva-Villa” cu urmările gangsteriști, totul demitizîndu-se în parodie declarată. În **Vacanță estivală** (1947), năstrușnicul Mamoulian îl aduce pe Mickey Rooney, adolescentul model al familiei Hardy, într-un local decoliat unde se inițiază în brațele unei „femei ușoare” și asta într-un 4 iulie, zi sacrosanctă pentru fiecare american.

Mamoulian mărturisește, fără complexe, că lucrează cu același entuziasm la o operă de Bizet sau la o melodramă polițistă. Ceea ce-l interesează, întotdeauna, este libertatea de acțiune. Cînd ea îi este limitată peste măsură, părăsește platoul, așa cum a făcut în cazul ecranizării **Porgy și Bess**, deși pe Broadway montase piesa cu un succes strălucitor. Nu

cere decît să fie lăsat să experimenteze. Pentru **Dr. Jekyll și Mr. Hyde**, făcut la începutul filmului sonor (1931), și-a înregistrat bătăile proprii inimii pe care, în prologul filmului, le-a prelucrat ca pe un material de „muzică concretă”.

A fost realizatorul primului film în culori din istoria cinematografului în 1935: **Becky Sharp** după **Băciul deșertăciunilor** de Thackeray. Despre concepția care a stat la baza elaborării cromatice a producției sale, depune mărturie o adevărată lecție pe care a expus-o, în același an, în fața membrilor Academiei de arte și științe cinematografice de la Hollywood: „În afara purei frumuseți spirituale și a calității de divertisment a culorii, cromatica dobîndește un conținut afectiv și un sens precis. Nu întîmplător, astăzi, în circulația orașelor, luminile semafoarelor sînt verzi pentru siguranța traversării și roșii pentru premedie. Culorile sînt încercate în ochii noștri de dispoziții, de sentimente și chiar de instincte. Nu întîmplător utilizăm expresii ca „a vedea roșu”, o „spaimă albastră”, sau a fi „negru de gelozie”. Iar artistul trebuie să pună în valoare implicațiile psihologice și afective ale culorii, utilizîndu-le pe ecran, astfel încît să sporească puterea și impactul unei scene, situații sau personaje...”

Problemele teoretice, pe care realizatorul primului film în culori și le pune, își păstrează actualitatea și astăzi, ca multe din performanțele acestui neobosit experimentator care nu dorea „decît” să fie mereu primul, primul, primul, asumîndu-și toate riscurile. A fost și primul care a abordat mijloacele cinemascopului, în 1956, cu strălucita comedie muzicală **Clorpii de mătase**, impunînd baremuri de expresivitate și calitate plastică pe care puțini au izbutit să le depășească lucrînd mai tîrziu, pe ecran lat.

I s-a reproșat, adesea, superficiali-

Sala era ticsită la premiera cu *Platoon* (Ursul de aur la Berlină), dar la retrospectiva Mamoulian publicul se bucura și ridea cu Jeanette MacDonald și Maurice Chevalier în *Văduva veselă*



tatea, faptul că era gata oricând să-si brodeze inovațiile pe orice material dramatic, indiferența față de calitatea scenariului. Critica aceasta nu este lipsită de temei. Cineast al zig-zag-ului, Mamoulian are în filmografia sa și eșecuri, ca aceea regretabilă adaptare a *Învierii* lui Lev Tolstoi (*Trăim din nou*, în 1934) cu Anna Sten și Frederic March. Dar, în pofida acestor oscilații, Mamoulian are, cel puțin, un domeniu în care se menține totdeauna la cel mai înalt nivel: musicalul!

Un as al musicalului

Debutul în acest gen, înregistrat încă în 1932, este acel uluitor, prin modernitate și ineputizabilă fantezie, *Iubește-mă deseară*. Mamoulian a distribuit, în rolurile principale, pe Maurice Chevalier și Jeanette MacDonald, privighetoarea operetelor americane ale epocii. Malitiei pariziene a lui Chevalier i-a fost contrapusa predilecția spre melodramă a Jeanettei, convertită însă în parodie. Iar „trouvaille-urile” înenumărate cu care regizorul își pigmentează filmul, îl ridică în rîndul pieselor de antologie care n-au încetat să-i inspire pe realizatorii genului.

Exemplu cel mai la îndemînă este chiar prologul filmului. Chevalier se deșteaptă și deschide larg fereastra marsei. El își umflă pieptul cu aer curat, iar camera se umple de sunetele străzii. Sunete care par, la început, haotice, dar curînd își impun un ritm specific sugerînd o melodie. Chevalier n-o lasă să aștepte prea mult. El se lansează într-un adevărat slăgar, „Isn't it romantic?” (piesă de Rodgers și Hart) pe care din fereastră o preia un birjar, care o livrează unui negustor de la care o prind niște copii, care o predau la rîndul lor unei vajnice companii de militari de pe buzele cărora ajunge, în sfîrșit, la gîngăsa Jeanette. După un deceniu, în 1944, Vincente Minnelli relua exact același procedeu în *Întîlnire la St. Louis*, dar cine-și mai amintea atunci de *Iubește-mă deseară*?

Mamoulian a semnat cel dintîi film color din istoria cinematografului: *Becky Sharp* (cu Miriam Hopkins și Sir Frederic Hardwicke)



Retragerea, dar nu în umbră

Cum atrag atenția istoricii de film, nu este singurul caz în care invențiile lui Mamoulian circula în producțiile ulterioare ale altor cinești. După Roger Boussinot, căutărilor sonore și vizuale din *Aplauze* pot fi găsite nu numai în musicaluri de Donen și Walters, ci chiar și în *Cetățeanul Kane* al lui Orson Welles. Cred că Rouben Mamoulian n-a avut nici odată nimic împotriva unor asemenea „transfuzii” în arterele altor opere. Este, acesta, mereu destinul experimentatorului. Producătorii rutinieri n-aveau nevoie însă de inovații, ci de succese garantate, pe căi bine bătătorite.

Rouben Mamoulian s-a resemnat întorcîndu-se la teatrul care-i dăduse atîtea satisfacții. Și așa, între 1942 și 1957 nu fusese lăsat să realizeze decît trei filme. S-a întors, așadar, pe Broadway, dedicîndu-se montărilor scenice, nu fiindcă n-ar mai fi dorit să mai facă film. William Fox îl mai solicita, în 1959, pentru a dirija superproducția *Cezar și Cleopatra*. A izbutit să turneze doar zece minute din film, fiind înlocuit cu Joseph Mankiewicz! Avea prea multă personalitate pentru răbdarea patronilor de la „Twentieth Century Fox”.

A fost invitat să prezideze, în 1963, jurii Festivalului de la Cannes, care a decernat Palme d'Or lui Jacques Demy pentru *Umbrele din Cherbourg*. Era desigur și un nostalgic omagiu adus dragostei sale pentru musical.

Cînd vîrsta nu i-a mai permis să pună în scenă, a scris cărți pentru copii sau studii despre Hamlet. Azi, la aproape 90 de ani, trăiește liniștit, din amintiri. O viață din ce în ce mai agitată o au, în schimb, cele mai multe dintre filmele sale, mereu redescoperite, stîrnind uimirea ce aureolează operele de artă care deschid drum și orizont.

Tudor CARANFIL

Oraș vechi, cunoscut în lumea întreagă datorită tirgurilor sale, Brno găzduiește de peste un sfert de secol Festivalul internațional al filmului pentru cineamatori.

Un festival pentru cineamatori seamănă cu o poveste: începe cu a fost odată și... urmarea poate fi compusă din propuneri fascinante prin nouitatea viziunii sau, dimpotrivă, din o înălțare de palide copii ale unor poezii petrecute cu succes pe marile ecran al lui 35 de mm.

La ultima ediție de la Brno, selecția a cuprins filme pe 8 și 16 mm interesante, originale.

Stop cadru. Trebuie să „recondiționăm” imaginea și ideile (care riscă să devină preconcepționale) despre cineamatorii acestui deceniu. Evoluția rapidă a mijloacelor tehnice le-a permis acestora o mare și semnificativă libertate de mișcare. Formula „film de autor” apare mai rar pe generice, care etalează numeroase nume, pentru diversele compartimente: imagine, sunet, decor, montaj, efecte speciale s.a. Cineamatorii au „furat” cu coada ochiului meseria, însușindu-și tot ce era bun și rezultatul, (care exprima ideea lui Tudor Vianu: „Talantul este perfectibil prin cultivare”) a fost peste așteptări.

Medaliați cu aur

Să rememorăm cîteva din reușitele „momente de cinema” care s-au spri-

Atenție!
Cineamatorii
nu sînt
deloc cinești
de „rang inferior”

jinit pe sinceritate dublată de firească dorință de a aduce pe ecran o fărîmă din actualitate.

Refugiul (în regia lui Petr Hvizd — R.S. Cehoslovacia) și **Zlău adevăratul** (în regia lui Deschamal Musakov — U.R.S.S.) au fost distinse, ex-aequo, cu medalia de aur a festivalului.

Refugiul narează, apelînd la un montaj alert, povestea dramatică a unui grup de tineri (patru băieți și o fetișcană) care evadează din închisoare și-și găsesc adăpost într-un castel părăsit. Din nou claustrari, deși de bunăvoie, cei cinci își vor disputa aprig ideile despre: adevăr, libertate, revoluție, viață. Viață înțeleasă și asumată fără opreliști, fără gratii. Petr Hvizd și-a definit personajele, le-a completat biografia prin „amănuntul” luminii — a ales gama cromatică a alb-negrului plecînd de la informația că ochiul omenesc percepe aproximativ 300 valorații de griuri și numai 150 nuanțe de culoare — al umbrei, al penumbrei, castelul devenind o tribună sui-generis pentru exprimarea unor idei majore, grave, rezonînd mai puternic decît limba clopotului legată la un moment dat (la propriu) cu o frînghie.

Celălalt film, semnat de sovieticul

Ambiția amatorilor: profesionalismul

in direct
din Brno

Deschamal Musakov, lasă în mod declarat imaginii, locul prim. Omul cu aparatul de filmat și-a gândit contribuția tonală, la un scenariu despre durere și penitență, în intimitatea clar-obscurului (sala tribunalului în care se judecă procesul unui omor prin imprudență: accident de circulație), în violența unui gri metalic (drumurile văduvei, în amurguri pustii, la mormintul victimei), în albul crud al amiezii când sentința pronunțată se citește pe fețele familiei inculpatului.

Medaliați cu argint

Trei filme, diferite ca manieră de realizare au primit Medalia de argint. Este vorba de **Odiseea** semnat de Barry J. Hershey (S.U.A.) **Vizita**, autor Horst Hubbauer (Austria) și **Aniversarea Aolfel** în regia irlandezului Frank Morgan.

Odiseea este un poem de lumină și culoare. Banală observație pentru un film șlefuit cu echilibru și grație. O extraordinară demnitate a expresiei. Filmul începe cu un panoramic larg dezvăluind un semidesert, mărginit de creste stincoase. Nisipuri încinse de soare și, ici colo, semne ale unei vegetații sărace. Imaginea se concentrează într-un perimetru restrâns. Nisipul începe să se miște, freamătă, eliberând luminii trupul unei femei tinere care, aproape imediat după originala naștere, începe să cunoască, să cerceze, să stăpânească ținutul. Trupul ei, fragil și puternic în același timp, urcă munții, învinge ostila tăcere, înviorază peisajul.

Vizita și-a intitulat Horst Hubbauer introspecția lucrată cu minuție de artist pe bobul de orez al unei lungi clipe. Tristețea își ascunde ghearele prăfuite, când bătrînul și respectabilul profesor cinează, nu ca de obicei cu umbre dragi, ci primește, ca oaspete, un vagabond bătrîn și înfrigurat. E o noapte adîncă și rece iar sunetul bățului noduros al rătăcitorului are un straniu ecou în lemnul ușii de stejar. Cîna se consumă îndelung, sub pleoapele a două tăceri, mai grăitoare decît orice dialog. Un răgaz scurt și așternutul imaculat cuprinde trupul greoi, ud și murdar al cerșetorului. Plan detaliu al pendulei. Deși limbile au continuat să se miște harnic, timpul nu a înregistrat nici măcar trecerea unei secunde. Se ivesc zorii. Bătrînul profesor se îndreaptă spre cimitir cu un buchet de flori. Alături de mormintele știute descoperă unul proaspăt, pe care este așezat, ca semn distinctiv, bățul noduros al bătrînului. Vizita nocturnă se consumă în afara timpului. Sau în alt timp.

Aniversarea Aolfel, film semnat de irlandezul Frank Morgan repune în pagină dureroasă problemă a cuplului dezmembrat. Mica Aolfa se luptă la cei 10-12 ani ai ei cu singurătatea

apartamentului pustiu, cu grijile mamei, în serile cînd tatăl întîrzie, peste măsură, la circiuma din sat. Plînsul o podidește de ziua ei cînd, în loc de daruri și flori, primește de la mamă o scrisoare moralizatoare iar de la tată o stîclă de băutură.

În familie

Am ajuns pe teritoriul „problemelor de familie” și citeva din filmele prezentate la Brno au testat zona cu delicatețe și aplomb. Americanul Frank Kerr în scurt metrajul lui intitulat **Coșmarul** are o viziune hazos-parodică. Un puști își vede „la propriu” familia devorată de un monstru a la King Kong. Cînd tensiunea a atins maximum și „arătarea” se pregătește să-l înghită, se trezește zguduit de mina mamei care-l grăbește spre școală. Furios, băiețandru adună într-o cutie toate statuetele și pozele cu monștri și coboară la subsol unde le varsă într-un tomberon. Vesel, ușurat de povară, aleargă pe scări lăsînd capatul tomberonului deschis. În urma lui, laba păroasă a monstrului din vis închide capatul...

Dacă un film de tipul **Coșmarul** lasă spectatorul într-o bună dispoziție ironică, **Jocuri mecanice** (autori David Casci și Chris Perry, S.U.A.) răscolesc cu duritate un punct sensibil: kitsch-ul strecurat perfid în universul de puritate și candoare al copilăriei.

Aș apropia (reliefîndu-i nota distinctă) de aceste filme **Lacrimi și triumf** semnat de studenții noștri G. Ciubotaru și Radu Dănilă sub coor-

donarea lui Emilian Urse conducătorul Studfilm-ului universitar. Confruntarea băiatului cu prima înfrîngere (un meci de lupte greco-romane cînd, adversarul triumfă împotriva favoritului) este structurată de tinerii cineamatori ca o esențială, emoționantă lecție de educație. Un montaj alert combinat cu știința detaliului semnificativ, două atuuri care au impus filmul cineamatorilor noștri în festival.

Împinși de mirajul unei moșteniri fastuoase, eroii filmului **Prălitura** (autor Rudolf Mandolesi, Italia) sînt antrenați într-o aventură vizuală amintind experiențele extravagantului Salvador Dalí. Cadre lungi, grîs-planuri filmate cu lăntă deformatoare, o coloană sonoră subliniind momentele cheie cu violență și un final frizînd grotescul au imprimat peliculei un aer straniu și o tentă parodică.

Critica unei societăți inechitabile, care-i lipsește pe oameni de dreptul fundamental, dreptul la muncă, este dominantă în scurt metrajul semnat de John Collier Bennett, S.U.A. **Atmosfera sordidă a periferiilor**, resemnarea sau dimpotrivă protestul violent sînt numai citeva aspecte incriminate de cineastul american.

După încheierea acestei ediții a festivalului de la Brno în care cineastii au demonstrat ambiții de bună calitate, cred, o dată în plus, că este nedrept să-i mai considerăm cineaste de rang inferior pe acești sinceri și pașionați slujitori ai celei de-a șaptea arte.

Illeana PERNEȘ DĂNĂLACHE

Un serial
cu substanță,
pe placul
profesioniștilor, dar și
al amatorilor
de cinema:
Ambulanța



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

... Festivalul
nu
s-a ținut.
La data
prevăzută,
începea,
și
pentru
Coasta
de
Azur,
războiul

... Înainte
de
numărătoare

CANNES

1^{er} - 20 SEPTEMBRE 1939

Cum fiecare aniversare este și un bilanț, nu mi se pare nepotrivit ca în acest an în care jubileul a îmbrățișat, mai ales vedeta, privirea condeierului să bată și în culise, cuprinzând și pe veșnicii uitați, pe inițiatorii din umbră, pe funcționarii care și-au depășit statutul funcționaresc și, avansind hirtii, hirtii peste hirtii, munți de petiții, memorii, devizuri, cereri și reveniri la cerere, au izbutit, până la urmă, să impună ideea născătoare. Dar s-o luăm sistematic.

Expoziția universală din Parisul anului 1937 a fost prima mare demonstrație că filmul poate fi și altceva decât o distracție populară. Pavilionul fiecărei țări avea „o sală de proiecție” și filmul se comporta, în acel cadru, ca un ambasador mai elocvent chiar decât exponatele. Expoziția a fost, fără intenție, o confruntare între cinematografiile lumii. În consecință, Ministerul agriculturii — patronul expoziției — a înființat un prim Mare Premiu de Cinema contracara de jurnaliști cu un premiu mai puțin Mare, dar și mai puțin agricol, premiul Louis Delluc. Expoziția 1937 a făcut

ca ideea competiției cinematografice să plutească în aer.

Detonatorul a fost Veneția, primul festival cinematografic al lumii, înființat, în august 1932, de o Bială de înalt prestigiu intelectual, dar care simțea nevoia (ecourile picturii, ale sculpturii, ale muzicii rămneau într-un cadru elitist), simțea nevoia unui răsunet „de masă”. Sculptorul Antonio Mariani a avut meritul de a avansa propunerea întregirii Bialei cu o „Mostră”, contele Volpi, președintele Bialei, — meritul acceptării propunerii — iar Luciano De Feo — meritul punerii ei în lucrare. Primele ediții ale festivalului din lagună au făcut figură dacă nu de opoziție, cel puțin de ignorare a normelor culturii oficiale. Ca urmare, mussolinismul s-a simțit ofensat de prezența la Mostră a Gretei Garbo (*Regina Christina*). Actrița dăduse și continua să dea declarații defavorabile cămășilor negre. Aplaudarea Gretei Garbo la Veneția era considerată o ofensă. Prezența în competiție a peliculei lui Machaty, copilul minune al cinema-ului cehoslovac, autor total la 18 ani (cînd și joacă alături de Anny Ondrakova, în

curînd Ondra, în *Doamna cu piciorul mic*), deci prezența în competiție a unui film vindut (de ce?) în zece țări înainte de a fi terminat, pe scurt *Extaz* cu o Hedy Kieslerova, fostă Hedy Kiesler și viitoare Hedy Lamarr, totalmente nudă, deci *Extaz*, ca atare, plus cupa orașului Veneția acordată acestui film pe care, peste cîțiva ani, un producător american gelos pe soția sa, îl va căuta prin toate colțurile lumii și îi va achiziționa, la orice preț, copiile, *Extaz*, spun, a foarte nemulțumit papalitatea („acordul de la Lateran” ultragiul), drept care Vaticanul a interzis difuzarea filmului pe teritoriul Italiei. Premiul obținut, în '37, de *Marea iluzie* de Jean Renoir împotriva unui contracandidat programat să cîștige — e vorba de „marele film fascist” *Scipio Africanul* de Carmine Gallone — n-a fost de natură să îmbîlzească oficialitatea. Hitler în persoană „s-a sesizat” de recompensa acordată unui film încheiat cu imaginea unui soldat german care lasă să-i fugă de sub bătaia puștii un prizonier francez.

Odată intrat în colimator, festivalul va fi teatrul presiunilor Axei. Între cele două pelicule desemnate concurențe de competiție din anul următor — *Qual des brumes* și *Zeli stadionului* — alegerea fusese făcută. Chiar dacă englezii și americanii protestează că *Zeli stadionului* nu este „film de ficțiune”, și chiar dacă amenință că n-or să mai revină, nimic nu se va schimba. Carné e „bătut” de egeria filmului nazist, o blondă cu alură sportivă, cu cîțiva ani în urmă actrița preferată a lui Arnold Fanck, trubadurul munților, iar după apariția Führerului, apologeta cămășilor brune cu toate ale lor: mitul purității (rasei, desigur), mitul virilității (al efortului fizic, al „transpirației martiale”, al torului bombat, al uniformei, al bocancilor pocniți în ritmul pasului de giscă) și, nu în ultimul rînd, mitul sănătății.

Zeli stadionului era un documentar despre jocurile olimpice de la Berlin '36, concepute de Hitler ca o glorioasă manifestare a rasei albe și — în special — a singelui germanic. Că sportivii participanți și, în special, sprinterul negru Jesse Owens, n-au dat cîștig de cauză unui asemenea proiect, se știe. Leni Riefenstahl (nu talentul îi lipsea acestei femei care a fost una din primele cîneaste ale lumii; după zdrobirea hitlerismului, peste mulți ani — să sperăm de cîntă — a reapărut la München în calitate de fotograf, mai exact de autor al unor splendide albume despre flora și fauna Africii și despre adîncurile Mării Roșii); dar să ne-ntoarcem în Veneția, unde Ciano, însărcinat — printre altele — și cu protejarea filmului, făcuse să se ridice un adevărat Palazzetto del Cinema în stil mussolinian, prin urmare, Leni R., impregnată de „mistica energiei”, orșetrînd „wagnerian” imaginea unei giovinezze în veci triumfătoare se constituia în contrapartidă a ce? A unei povești de dragoste abulice („Kafka înainte de conștiința Kafka”) consumată într-un Le Havre cetos, cu un Gabin dezertor și o femeie misterioasă, Morgan apărea, îmbrăcată într-un impermeabil, insolit la acea dată. Transluciditatea hainei de ploaie trebuia să corespundă privirii

de sub beretă. De o parte L.R. egeria. De cealaltă: Orlan, convins că romanul său reprezintă „fantasticul social”. Prévert (surrealismul, în sfârșit, popular) și Carné care, vorba biografistului său, era pentru dragoste (împotriva tabuurilor), pentru copii (împotriva școlilor), pentru arbori (împotriva arboriculturii), pentru muncitori (împotriva capitalismului), pentru zei (împotriva păcatului originar). Nu peste multă vreme un politician francez va spune că din cauza acestui *Qual des brumes „à-à”* pierdut războiul.

Deocamdată, se va pierde premiul. Lui Goebbels puțin îi va păsa că juna Corinne Luchaire (premiul de interpretare pentru *Închisoare fără gratii*) va dansa lambeth-walk cu ginerele Ciano și că profesionistii vor protesta (din nou) și unii dintre vizitatori chiar se vor ține de cuvânt și nu vor mai reveni la Veneția decât după Victorie și că foarte curând — în '40 — festivalul însuși se va restringe la o „săptămână a filmului italo-german”. Goebbels e formal: Zeli stadionului trebuie să devină și zeli gondoliierilor.

Acestea sînt faptele care l-au îndemnat pe șeful delegației franceze, un anume Philippe Erlanger, funcționar la direcția de Beaux-Arts, ca la întoarcerea la Paris, să propună superiorilor ierarhici abandonarea Mostrei (pe care, la drept vorbind, colegii domnului Carné n-au tratat-o prea în serios, de vreme ce, exceptând întîmplarea ultimă, acolo, la Mostră, Franța

tură. Pentru lumea diferitelor coaste, vremurile tulburi sînt încă mai mult un subiect de conversație, decât o realitate apropiată. Europa trepida, stațiunile climaterice, încă încrezătoare în steaua lor, continuau să investească. Principalul contra-candidat al Biarritz-ului nu e Vichy-ul, care trăiește din thermalism (aqua caldă) și străvechi gloriei vilegiaturiste (Madame de Sévigné), ci un nou venit, Cannes-ul, reprezentat de directorii unor fastuoase instituții hoteliere. Ei, directorii, au început să preseze, evident prin clienții lor, demnitari ici, potențați colo... Membrii consiliului municipal n-au stat, nici ei, cu minile încrucișate, fondurile au prins să se adune de la primărie, de la județ, cum am zice noi, adică de la Alpii maritimi, de la „Centru”, din emisia unui timbru și, mai ales, de la comerțanții din localitate. Ei au dăruit un generos obol considerat, pe bună dreptate, un aconto al viitoarelor încasări. Nu presau numai negustorii locali. Zeul Mercur se alia cu Almanahul de la Gotha și își atașa și cîțiva reprezentanți ai muzelor, Baronii Henri și Philippe de Rothschild, ca și André Maurois, ca și contesa de Fels, ca și directorul Comediei Franceze ș.a. primiseră să facă parte din „comitetul de patronaj”. Louis Lumière acceptase președinția de onoare, o primise mișcat și destul de uimit de consecințele la care dusese invenția sa. „Nici nu mă gîndeam că într-o bună zi voi participa la așa ceva”. Bătrînul domn vedea un semn al destinului. Întrarea trenului în gară fusese filmată pe Coasta de Azur, pe peronul de la Ciotat. La 24 iunie, data viitorului festival era dezvăluită: 1 septembrie 1939, adică tocmai (revenea prea răspăcată a fost, întotdeauna, o formă de ironie), tocmai a doua zi după închiderea festivalului venețian.

1 septembrie 1939! Priviți afișul. Este opera lui Jean-Gabriel Domergue, iscălit dreapta-jos, născut la Bordeaux (1889), membru al Academiei de Arte Frumoase, laureat al premiului Romei, conservator de muzeu, specialist în pictură decorativă, dar



El a venit cu ideea unei anti-Mostre, adică un Cannes (Philippe Erlanger)

mai ales, în frumuseți feminine, invitate — pentru portretizare — pe domeniile somptuoasei sale vile, Florentina, unde erau loc serbări de neuitat. „Scenografia primelor festivaluri — jocuri de artificii, de sunet și lumină, defilările gărziilor de onoare, retragerele cu torțe, bălăile cu flori, carele alegorice construite din gladioli și vapoare împletite din buchetele trimise de parfumeriile de la Grasse, și cîte altele — scenografia cannează, zic, va fi în anii de aur opera lui inimitabilă. Deocamdată, sîntem în vara anului 1939. Lîngă domnul cu monoclu, Domergue a desenat silueta preferată: o femeie tip manechin, văzută mai mult din spate decât din profil, coafată à la page, — coafură mon-

Prima ediție a festivalului n-a avut loc

era reprezentată de pelicle ca *Boubou Intilul, regele negrilor*). Domnul Erlanger nu propune doar un refuz. El are o idee. I-a venit în drum spre casă, în vagon-lit; deocamdată s-o numim, doar, de milioane. Ce vrea Erlanger? Vrea ca francezii să-și aibă propria lor Mostră, o competiție la care să nu se vadă, ca la Bienală, un ministru german aterizînd în ajunul scrutinului ca să falsifice voturile. Mai mult decât o Veneție. „Un Hollywood european”.

Propunerea lui Erlanger suride, dar prezenta „asperități” din punctul de vedere al guvernului Daladier. Georges Bonnet, ministrul afacerilor externe, era direct ostil. El știe că un atare proiect nu poate fi primit de țările Axei cu prea mare simpatie. Deocamdată, un răspăcat contra. Vocile „pro” încep însă și ele să se facă auzite. Se ridică dintr-un Biarritz agonic, dar lată la orizont speranța unui posibil reviriment și efortii, cum se zice, sînt gata să sară asupra ocaziei. Proiectul-Erlanger are tot ce-i trebuie ca să asigure renașterea unei faime balneare strălucitoare pe vremea Eugeniei de Montijo și quasi-stinsă odată cu Napoleon al III-lea.

Biarritz n-a fost singura candida-





**Coloana de rezistență
a festivalului sau Favre
le Bret, decedat cu puțin
înaintea celei
de-a 40-a ediții**



**Dr. Picaud, primarul.
S-a bătut ca un leu pentru
ca festivalul să se țină
la Cannes și nu la Monte Carlo**

tantă — în vapoasă rochie de seara croaia zilei, deci gît de lebada, ceafa subțire, umeri goi, spinare alungită, fină, lăsată descoperită de un decol-teu ascuțit și adînc. Femeia aplaudă în partea de jos a afișului cu caligrafia deceniului — litere pătrătoase „Cannes 1-er—20 septembrie 1939”.

Septembrie 1939? Optimism sau înconștiență? Italia fascistă reclamase Nisa și Corsica. În martie, anul precedent, trupele hitleriste intraseră în Austria. Acordul de la Munchen îi dăduse lui Hitler o parte din Cehoslovacia. În martie '39, Boemia și Moravia fuseseră „puse sub protectorat”. Deși promisese „solemn” că nu va mai ridica vreo pretenție, Hitler amenința acum Polonia și-și întărea (la Acier) alianța cu Mussolini. Japonia aderase la 3 august la puterile Axei. Optimism

sau înconștiență? Riviera trăia senzația că războiul privește pe ceilalți. Niciodată la Cannes nu au fost mai mulți turiști ca în acea vară 1939. Hotelurile afișau „complet”, plajele gemeau, „Paradisul”, adică night-club-ul cazinoului, se lăsa asediat în fiecare seară de hordae de petrecăreți.

Nu era optimism. Furia distracțiilor camufla, cu greu, spaima de ceea ce avea să vină. Suferința, deocamdată fără chip, se apropia și supra-amuzamentul acelei veri părea că urmărește să stocheze energii vitale pentru ceea ce avea să se întimplie.

„Dar înconștiența era. Singura consolare pentru acei organizatori atît de scrupuloși încît pentru sîrba-toarea prevăzută la 1 septembrie nu lășau la voia întîmplării nici un deta-liu, de... aceea — sintem la 21 august

— la Eden Roc, are loc, într-un cadru supra-festiv (cum altfel? prezentarea modelelor pentru viitoarele premii: un clip de aur cu rubine pentru premian-te și un portîgaret din aur masiv pentru premianți — consolare, zic, ar fi putut fi (eventual) că nu erau singu-rorii înconștienți. Americanii, deși simțeau, de la distanță, cum începe să fiarbă cazanul Europei, trimiteau la „festivalul lumii libere”, nici mai mult, nici mai puțin decît un trans-atlantic închiriat ad-hoc și întesat cu tot ceea ce Hollywood avea mai de soi: Norma Shearer și, odată cu ea (ea, soția boss-ului, a lui Thalberg), toate vedetele de la Metro: Tyrone Power, Gary Cooper, Măe West, Charles Boyer, Annabella, Paul Muni, Douglas Fairbanks. Aceștia — și cîți alții încă? — veneau în calitate de sup-orterii ai producției drapelului inste-lat, respectiv **Vrăjitorul din Oz**, **Numal ingerii** au aripi, **Stanley și Livingstone**, **Fetele au crescut** și, mai ales, **Notre Dame de Paris**, cu Charles Laughton, pentru care direc-torul publicității de la M.G.M., ținea morții să reconstruiască pe croazetă, sub palmieri, nici mai mult nici mai puțin decît catedrala titulară cu toate ale ei, inclusiv cu manechinul înfîșî-șind pe celebrul clopotar.

Patruzeci și opt de ani mai tîrziu, același Erlanger, devenit, între timp, biograful lui Ludovic al XIV-lea și al lui Richelieu, avocatul lui Henri III și al Isabellei Catolice, pe scurt (cum îi zicea Pagnol) un Simenon al istoriei, avea să-și amintească, mai mult uimit decît amuzat, de toate acestea ca de „una din cele mai nebune aventuri ale cinematografului”. Lecuit de morbul filmului, brusc, în primăvara lui '68, cînd l-a văzut pe Godard dînd buzna la Palat într-o mașină de „comando”.

Erlanger — iată, există și happy-end-uri — este azi cetățean de onoare al Cannes-ului și preferă să privească festivalul inventat de el — și chiar și pe Godard revenit, între timp, la sentimente mult mai bune. — „de la distanță”, adică din curtea perso-nală situată chiar în spatele vechiului palat, care în '39 — vorbesc de palat — era doar o aspirație, iar acum, este un tergiversat proiect de demolare.

Si ca să ne întoarcem la afișul lui Domergue, iată-o pe frumoasa doamnă aplaudind „Festivalul internațional al Filmului” care va avea loc la Cannes între 1—20 septembrie 1939! Croazeta freamătă în așteptarea evenimentului. Ducele și ducesa de Windsor sint, bineînțeles, la fața locului.

Așa cum se știe, la 29 august, Hitler lansează un ultimatum Poloniei. Direc-torul publicității de la M.G.M. vrea cu orice preț catedrala Notre Dame — machetă. Hitler vrea, și mai insis-tent, Danzig-ul.

...Drept care, la 1 septembrie 1939, va începe nu primul festival cannez, ci al doilea război mondial.

Vedetele americane se îmbulzesc pe transatlanticul închiriat. În localita-tea golită, în cîteva ore, domnul Philip-pe Erlanger mobilizat, ca toți băr-bații valizi, își face bagajul și pără-sește grăbit orașului, dar nu înainte de a comunica presei locale că festi-valul — gagul trebuie reținut — a fost aminat cu... zece zile.

Aceste zece zile vor dura — sintem doar în arta timpului metaforic — aproape șapte ani.

Ecaterina OPROIU



**Ornella Muti.
în Cronica unei
morți anunțate,**



Gilda
a trecut
prin
festival
neremarcată

Cannes, anul I

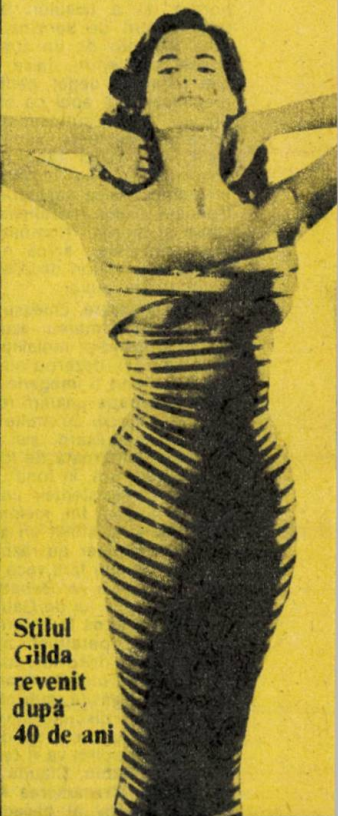
UN CAPOLAVORO

Cine este
acest
Rossellini?
se întrebau
festivaliștii
în toamna
acelui 1946...

ANNA MAGNANI

ROMA CÎTA' APERTA

di ROBERTO ROSSELLINI con ALDO FABRIZI



Stilul
Gilda
revenit
după
40 de ani

Prima ediție a Cannes-ului avea să aibă loc în toamna lui 1946, mai precis în septembrie.

Mai e nevoie să precizăm că în cei șapte ani care despart proiectul de realizare s-a acumulat o experiență care a marcat toate generațiile aflate în raza acestui timp, ba chiar pe copiii încă nenăscuți, traumatizați înainte de a fi procreați de tot ceea ce a însemnat: „să mori pentru Danzig”?

Să recapitulăm, totuși, câteva date: Hitler a copleșit Polonia în '39; în aprilie—iunie '40 a invadat Danemarca, Norvegia, Țările de Jos; în mai, frontul a fost spart la Sedan; în iunie, Parisul e ocupat. Pe scena istoriei apare un fost erou de la Verdun, acum mareșal de 84 de ani care „își donează persoana Franței”. Deocamdată, cere armistițiu. Germania pune stăpînire pe trei pătrimi din teritoriul Franței, iar guvernul se instalează în stațiunea termală, Vichy. După debarcarea aliaților în Africa de Nord, Hitler va ocupa și așa-numita zonă liberă. Suferințe, deportări, restricții, execuții. Înainte de a încerca durerea propriu-zisă, Franța e însă „lovită de stupeoare”.

Nici calvarul, nici stupearea nu do-

molesc slăbiciunea franțuzului pentru cinema, mai ales că iernile sînt deosebit de friguroase, iar 77 de săli (în afara de cele denumite „Soldaten-Kino”) izbutesc să fie încălzite (e drept, accesul e permis numai cînd temperatura exterioară scade sub — 3°. Repertoriul a fost epurat, genericile au fost curățate de nume aparținînd „raselor inferioare” sau indezirabililor... Doar genericile? Filmul lui Delannoy, *Maccao*, este interzis deși nu descrie decît aventuri exotice, destul de trase de păr. Scenele-cheie — iată hiba! — sînt jucate de Stroheim, „antnazist notoriu”, așa că producătorul va trebui să reia turnarea înlocuind persona non grata cu un actor mai puțin cunoscut din toate punctele de vedere. Este perioada înlocuitorilor, a substitutelor: în loc de grîu — țărîțe, în loc de cafea — ghindă, în loc de tutun — foi de cires, în loc de lampioane — lanterne, în loc de Paramount — UFA, în loc de Greta Garbo — Zarah Leander, în loc de Marlene — Isa Miranda, în loc de Charlie Chaplin, *Evreul Süss* de Veit Harlan, „succes de curiozitate”. Hitleriștii nu jură decît pe rasa pură, vede-tea zilei sînt Kristina Söderbaum, suedeză de origine, dar omologată ca prototip de Gretchen, Marika Rokk,

„vedetă germană, de origine maghiară, născută în Egipt”, locomotiva unui gen adorat de Goebbels — de ce oare? — opereta, Alida Vali, muza unor comedioane antiseptice, specialitate mussoliniană (al căror efect memorabil a fost: aducerea la modă a coafurii numită „pai”). Rămîne de întrebare dacă „lipsa de adresă” a acestor produse a fost o regretabilă evaziune sau soluția unui anume tip de onestitate.

Dar care-i soarta filmului autohton, retras în zona de sud, în studiourile lui Marcel Pagnol din Marsilia și în studiourile Victorine de la Nisa sau rămas în Parisul ocupat, ca să fie hărțuit de trei supervizori, din fericire mereu în litigiu: Propagandastaffel, prea liberală și de aceea suprimată, Propaganda Abteilung și Institutul german? Ce poate face „filmul” într-o țară cu aproape două milioane de bărbați absenți de-acasă și cu 20 la sută dintre noii născuți nelegitimi, („prizonieri și încornorați”), cu transporturile paralizate (poșta prin carul cu boi, mașinile quasidispărute, bicicleta e regină, iar rege e calul), pe geamuri sînt lipite benzi de hîrtie, pe

străzile, în beznă, tălpile de lemn bocănesc, dar numai pînă la o anumită oră, ora stingerii, după care se circula doar cu Ausweis, de cele mai multe ori fals, perioada erztatzului fiind, deopotrivă, și a falsului: false cartele, false bonuri de benzină, false savonete (dincolo de un strat subțire, o bucată de lemn), false bidoane cu ulei (doar un deget, pentru că uleiul urcă deasupra apei ca binele deasupra...), false înmormintări (ca să adoarmă vigilența sentinelor naziste; sub falsul răposat pe fundul coșciugului, s-au îndesat arme sau brînzeturi), false căsătorii pe linia de frontieră, false certificate medicale. Chiar și ciorapii frumoaselor cu turbane sînt falși, adică nu-s decît o dungă și-un talon desenat cu dermatograful, pe picior.

După eliberare, cineășii francezi se vor întoarce mereu asupra acestei etape, eroizind-o, mitizînd-o, apoi demitizînd-o și dezeroizînd-o, în orice caz, inventînd o imagerie de epocă: o Franță aproape unanim rezistentă, un francez mijlociu cu multe tabieturi, în realitate maquisard, șef de rețea; o frumoasă cîntăreață de local, aparent colaboracionistă, în fond „omul de legătură” al rezistenței; un ofițer german la început fin, meloman, amator de Voltaire, la sfîrșit un abject tortionar; un prizonier de război, personaj picaresc cu sau fără vacă; o droaie de june draguță la Babette — aflate sub vraja vocii lui de Gaulle; un băiețel evreu ascuns la o fermă, proprietatea unui petainist antisemit; o ex-prietenă a fritz-ilor, tunsă și tăvălită prin fulgi etc. Compania a șaptea (pierdută, regăsită, sub clar de lună), va aduce în discuție talentul francezului mijlociu de a se descurca. La grande débrouille va fi tema zilei. Cu Bourvil și Gabin, Claude Autant-Lara va face, în *Traversarea Parisului*, un portret colectiv al obsedaților burții, deveniți, în acei ani negri, adevărați eroi alimentari, pentru că — spune un renumit scriitor — „dacă una la sută din locuitori a avut curajul să intre în rezistență, cincizeci la sută și-au riscat pielea pentru un kilogram de unt”.

Obsesia nutritivă, va explica autorul citat, face parte din „senzualismul francez” capabil să găsească fericire în bucurii mici, simple și concrete. Oricum, în timpul ocupației, mai mult decît oricînd, dejunul și cîna vor deveni ritualuri obsesive. Pentru desfășurarea lor, domnul Dupont va dezvălui talente de prestidigitator și scintei de geniu la piața neagră și la piața gri, în acțiuni de străpungere a zonelor interzise, în expedițiile „la țară”, la fermele din Auvergne, din Landes, din Normandia. Starea de grație va cuprinde și gastronomia revoluționată cu prăjituri de morcovi, cu torte de fasole, cu pătăgele roșii și vinete plantate pe foștele peluze ale Tuillerilor, cu iepuri crescuți sub mașini de gătit care rumenesc — nu se știe cu ce combustibil — fripturi de pisici va-

sare, fără trecut, fără familie, care a girat peste 220 filme, dintre care foarte multe lejere, mai mult sau mai puțin muzicale, ca *Mademoiselle Swing*, succedaneu al comediei transoceanice dispărută de pe piață, spre disperarea adolescenților, amatori de jazz, les zăzous (ei sînt vestitorii sfioși ai avangardei, care va apare în maiouri negre, după război, în pivnițele din Saint-Germain). Aceste filme își vor face — pe tăcute, se-nțelege — un titlu de glorie din perpetuarea așa-numitului stil francez — pîcant, cochet, șampanizat, „drôle”; tranșuzaica emblematică: o Danielle Darrieux vaporosă, iubind prin mica publicitate și cîntînd șansonete în drum spre *Le premier rendez-vous*, filmul unui regizor — Henri Decoin — care și-a pus în cap să demonstreze că ce se poate face în Florida se poate face și pe Sena. Proiect subversiv. O treime din producție o constituie ecranizarea. Simenon se dovedește autorul preferat, dar, în paralel, apare o modă Balzac — alt filon subversiv, intrucît părintele Comediei umane nu-i prea agreeat de ordinea petainistă. Balzac îi dă lui Giraudoux posibilitatea să-și exercite genul verbal (filmul *Ducesa de Langeais* a fost „publicat” la Grasset) și face din cîțiva mari actori, „monștri” (Edwige Feuillère — „ducesa”, Raimu — colonelul Chabert, Michel Simon — Vaurin.) Pentru oficialitatea nazistă, ca și pentru cea mussoliniană, orice „film cultural” e socotit, în principiu, subversiv, de vreme ce e apt de atîtea „trimiteri” și subtexte. *Sinfonia fantastică* de Christian Jaque, film aparent inofensiv (Berlioz, sfîșiat între o legătură conjugală și una neconjugală), trezește furia lui Goebbels, pentru că, dincolo de tribulațiile mai mult sau mai puțin pasionale ale compozitorului citat, șeful propagandei hitleriste aude „îmnul patriotic”. Subversiv! Filmul n-are voie să fie exportat. Genul biografic este pus la index. Și el e, virtual, subversiv. Apar și alte așa-numite afaceri sumbre, subversive. Harry Baur, arestat de Gestapo, mort în urma torturilor, va

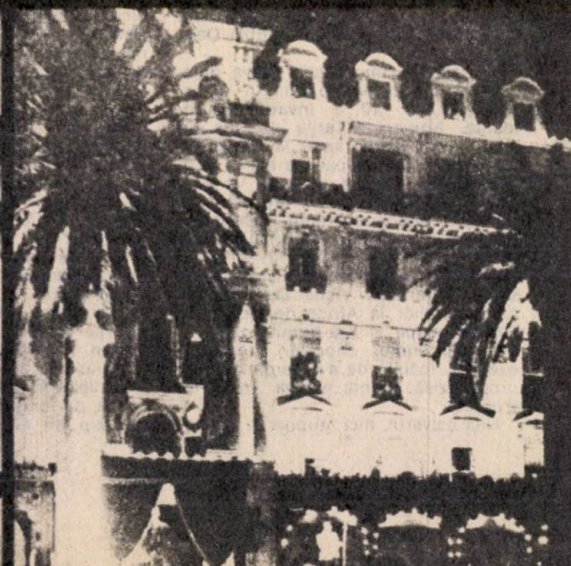
În luptă între Biarritz și Montecarlo cîștigă Cannes-ul

gabonde, de porumbei și chiar de ciori ademenite pe pervazul ferestrelor. Peste ani, la bouffe, *La grande bouffe* va scinda un festival.

Deocamdată, în Parisul ocupat se închid cîteva zeci de săli, producția națională este interzisă provizoriu, se crează „Continental film”. Istoricii autohtoni vor discuta mult și în contradictoriu despre această societate franceză cu capital german și despre directorul ei, misteriosul domn Greven, personaj fără vîrstă, fără înfă-

Nimeni nu bănuia că ei vor fi mirii anului I
(Scurtă întâlnire)

O fotografie neconcludentă
pentru acea deschidere de Scherazadă



trebui să dispară și de pe ecrane, ni-meni nu știe precis de ce, și el e sub-versiv. Faptele nu vor fi pe de-a-ntr-gul limpezi, nici după victorie. Intelligence Service nu consideră necesar să-și achite nota. Adevărul este că orice film bun e subversiv. În orice caz, suspect și suspectat. „Plin de sugesții” înseamnă „plin de aluzii”. Cazul cel mai faimos rămâne **Corbul** lui Clouzot. Fără acest film va fi greu de înțeles filiera **Salariului groazii**, marele premiu al Cannes-ului '53. Deocamdată, **Corbul** displace, agasează, intrigă. Ce vrea, „de fapt”, acel medic (interpretat de Pierre Fresnay) instalat într-un orașel de provincie? Cine e acel ins care, într-o bună zi e acuzat, într-o scrisoare iscălită „Corbul”, că întreține legături cu prea tinăra soție a psihiatrului? Scrisorile se înmulțesc. Un bolnav află, printr-o anonimă, că suferă de cancer, se sinucide, cine altul, dacă nu doctorul poartă vina? Drama de alcov se transformă în drama unei localități. Toată lumea acuză pe toată lumea printr-o ploaie devenită potop de anonime. Evident nu poate fi vorba de un singur corb. **Corbul** primei scrisori nu a făcut decât să deschidă supapa. La adăpostul anonimatului, drojdia umană ținută până acum sub presiune, a țiguit. Instinctele, ipocrizia, răutatea, și-au dat poalele peste cap, ca să spun așa. Că cenzura guvernamentală scotește cel mai realist film al acelor ani „deranjant” și că-l interzice e oarecum în logica momentului. Partea să-i spunem absurdă, — dar de câte ori astfel de aberații nu se vor mai prezenta în locul supremelor rațiuni? — e că filmul e ciuruit nu numai de la dreapta, amatoare de delațiuni, ci și de la stînga, obiectul delațiunilor. Presa clandestină a Rezistenței declanșează în jurul **Corbului** o polemică prelungită după victorie. **Les Lettres françaises** vor socoti multă vreme filmul lui Clouzot „o operă pernicioasă” animată de „voința sistematică de a murdări și a diminua în acel moment, Franța”. Autorii vor proba că scenariu a fost scris în alt moment, respectiv în 1932, că totul a pornit de la un

fapt real, întîmplat la Tulle, cu zece ani mai înainte. Asta nu va împiedica ca regizorul Clouzot și scenaristul Chavance să fie „suspendați doi ani din filmul francez”. După ce Veneția (în 1947) va face gestul polemic și-l va premia pe pedepsitul Clouzot, după ce o serie de cinești vor cere revizuirea judecății, afacerea se va clasa și — ca de altele ori în istoria filmului — numai a lui? — filmul „va fi reabilitat” și, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, **Corbul** va fi proclamat „capodopera realismului negru”, „una din marile opere ale cinematografilor franceze”. Judecățile de apoi sînt mai puțin pătimașe, dar fiind tirzii, totul e ca inculpatul să le mai apuce.

Ectele pur cinematografice sînt mai puțin spectaculoase decît efectele „general umane” stîrnite, să zicem, de două faimoase comitete: C.O.I.C.-ul — Comitetul organizării Industriei Cinematografice (să nu uităm industria cinematografică este, încă, a treia industrie a țării) constituit în 1941, considerat, în primii ani după victorie, o greșală de nelerat și C.L.C.F.-ul — Comitetul de Eliberare al Cinematografului Francez, constituit după debarcarea aliaților, transformat, îndată după înființare, într-un adevărat tribunal. Louis Daquin anunțase încă din primul număr din *l'Ecran français* (apărut în martie '44, ca anexa a numerelor clandestine din *Les lettres françaises* că va milita pentru „cinematograful miilor curate”. Polemicile din aceste reviste nu vor fi decît preambulul viitoarelor procese: Guitry va fi arestat la 13 august '44 și eliberat în noiembrie, după ce va încerca, fără succes, să explice „de ce a fost menajat de ocupant”, de ce a acceptat atîtea tone de cărbune pentru încălzirea impunătoarei sale locuințe. Pentru indignitate națională, Corinne Luchaire (vedeta de la Veneția) va fi condamnată la zece ani de tăcere, Maurice Chevalier „va avea dificultăți”, ca și Tino Rossi, ca și mai toate vocile folosite de Radio-Paris, ca toți așa-numiții „lampagii”. Peste ani, istoricii locali vor spune că bla-mul n-a fost întotdeauna, îndreptățit,

Spécial Cannes



Peste
40 de ani
avea
să fie
(pentru
13 zile)
Președintele
Coastei
(Yves
Montand)

Trebuia să fie o Garbo franceză
(Michèle Morgan între mamă și soț)



că s-a lucrat cu măsuri diferite și cu tapi ispășitori, că o parte din membrii C.L.C.F.-ului au fost și membrii C.O.I.C.-ului, că multe din epurări au fost plata unor polițe, efectul unor gelozii sau al unor excese. Cinematografia va căpăta un certificat de bună purtare și pentru filmele „deranjante”, cum a fost **Corbul**, dar și pentru filmele „rassurante” ca *Les visiteurs du soir* de Carné și pentru acel curent „fantastic”, apelînd la recuzita legendelor: castele medievale, cavaleri travestiți, iubite vapoaroase înveșmîntate în alb, atmosferă nocturnă, vise, vizuini, fantome, duhuri necurate, pămînteni prefăcuți în stane de piatră, magie, feerie, pitici monșuoși — am numit, deci, nu numai *Les visiteurs...*, la timpul lor o altă bătălie a la Hernani, dar și *Noaptea fantastică* de l'Héribier și *L'Eternel retour* cu Jean Marais și Madeleine Sologne, amîndoi blonzi, hieratici, simbolizînd, pentru tineretul acelor ani, „eroii romantici”, de aceea fetele adoptau coafura de „inecată” a actriței, iar băieții se îm-



**Fetele iubirii
peste
patru decenii
(Greta Scacchi
și Peter Coyote
în *Un bărbat
îndrăgostit*)**

bracău ca J.M., în pulovere „Jacquard”.

Sigur că ironia istoriei atinge tot. În primii ani ai păcii, proiectat peste Canal, *L'Eternel retour* a părut criticilor britanici o operă detestabilă, „o atmosferă gotică pestilentală”, Tristan-ul

lui Jean Marais semăna, ziceau ei, cu Lohengrin infestat de apologetii lui Nietzsche și Wagner etc. Substratul fantasticului acelor ani încheiați cu *Les enfants du Paradis*, „triumful realismului poetic” prezentat pe ecrane cu două luni înainte de eliberare, va fi

explicat mai târziu. Deocamdată simtem sub imperiul unui repertoriu alcătuit la remorca tradițiilor bulevardiere: comedii spumose, qui-pro-quo-uri, boemă juvenilă, scheciuri, „fernandezii”, giubuslucuri, filme pe note: Danielle Darieux cîntînd: aa, qu'il doit être doux et troublant, l'instant du premier rendez-vous, acompaniată de Viviane Romance (*Venus carbă*): je vous déteste, les hommes, amîndouă patronate de Tino Rossi — aaave Maria! — și curțate de Charles Trenet, deja vedetă, visînd la o altă vedetă, Elvira Popesco, respectiv **Frederica**, amîndouă secundate de o stranie apariție, o zombie — zicea cineva, cu numele de Edith Piaf.

Să ne întorcem pe Coastă. În momentul armistițiului ea fusese asaltată de milioane de francezi (dar și olandezi, dar și belgieni) care se refugiau în așa numita zonă liberă. Mulți scriitori, mulți artiști, multe radiouri captînd vocea generalului de la Londra, multe nume urmărite de Gestapo, bombardamente, case neîncălzite, lipsă de alimente, furnicar de afaceriști, contese, ducese ahtiate de opere de binefacere, dar resemnate să conferențieze în saloanele de la Grand Hotel asistate de Francis Carco. După șase ani de război, euforia victoriei: beția libertății, frenezia în ritm de bogie-woogie, chefuri cu coca-cola, cheewing-gum, fumuri de țigarete Camel, dăruite de G.I. cazați în palasuri, trompeta lui Boris Vian și trenciul lui Camus, croit după trenciul lui Bogart, sentințele Nürnberg-ului, promisiunile lui Marshall, Juliette Greco, mascota existențialistilor, negru la modă, **Greața** la modă, *Les Feuilles mortes*, șlagărul preferat, cuvîntul „salud” trecut din gura precupetelor direct în textele filozofilor zilei, devenit, peste noapte, invecțiva lor favorită, Gérard Philipe, prințul unei tinereți sosite „un peu plus tard dans un monde trop vieux”. Reginele de pe Champs Elysées sînt acum Deanna Durbin, Ginger Rogers, Scarlett din **Pe aripile vîntului**, Arletty fosta ucenică în uzină, fostul manechin al lui Poiret, eroina filmelor scrise de Jacques Prévert („Je suis comme je suis”), statuia mișcătoare, în curînd

**Emblema unei „tinereți provizorii”
Gérard Philipe**



**Sartre descindea pe Coastă
cu toată „Greața”**





Pentru *Ochii negri* un premiu de interpretare pentru Marcello Mastroianni

„mară doamnă”. În aer: exaltarea lucidă, romantismul provizoriu, speranța că toate speranțele sînt posibile, inclusiv — mai ales — speranța că războiul n-a fost decît un vis urît și „totul o să fie ca pe timpuri”.

Pentru început, ca să se reînnoade tradiția ludică, pe hipodromul de la Saint-Cloud se organizează curse nu de pur-sînge, ci de mîgări. Un detaliu insolit împiedică instaurarea voioșiei „de pe timpuri”: cursa urmărește stringerea de fonduri pentru supraviețuitorii de la Dachau. Plajele se repopulează, „ca pe timpuri”, femeile poartă maiouri din două bucăți, tip Rita H., marile hoteluri se restaurează, pe bordul piscinelor reîncepe forfota, dar chelnerii și garsonii, răsplătiți imperial, își îndeplinesc serviciile fără amabilitatea „de pe timpuri” Normal. Vechea cliențelă s-a topit. Grosul vilegiaturistilor e alcătuit din BOF, speculanți de boeuf-oeufs-fromage. Inflația crește, dificultățile alimentare nu scad, la recepții, printre smokingurile „ca pe timpuri”, apar indivizi în pulovere de fermier. Tratațiile sînt anemice, dar orchestrele nu obosesc, iar, de la o anume oră în sus, invitații se amestecă fratern. Ofițeri în civil, și conți în pragul ruinei și negustori de ciorapi „de sticlă” își fac

reciproc semne cu arătătorul încovrigat și se prind în același lanț care serpuiește, în pas de congă, pînă-n zori, pe străduțele orașului vechi.

La Paris, comitetul de organizare a Festivalului n-a lăsat proiectul să cadă în desuetudine, iar primarul orașului, doctorul Picaud, alesul majorității comuniste, a făcut din festival o cauză pe viață și pe moarte, ba chiar a declanșat un mini-război pentru că rivalii trebuiau descurajați, în primul rînd concurentul de totdeauna, Monte Carlo, cu atuuri mai vizibile. Adrese, telegrame, schimb de delegații, tratative, acorduri, mai mult sau mai puțin secrete, dar secretele sînt deconspirate și dl. Erlanger — ce oroare — e învinuit că e „agent dublu”. Faptele infirmă. Oficialitatea monegască nu renunță la proiectatele seri cinematografice, dar se angajează să nu folosească în publicitatea lor, a serilor, substantivul „festival”. De asemenea se obligă să nu prezinte nici unul din filmele rezervate pentru Cannes și să organizeze o expoziție de pictură de unde viitorul juriu cannez ar urma să selecteze tablourile ce vor fi oferite, la Gala de închidere, ca premii etc. Mai puțin amenințătoare, deocamdată, Veneția nu trebuie, nici ea, uitată. Alte delegații, alte negocieri. În

sîfîrșit — dar pentru cîtă vreme? — Veneția se desistă (vrea să facă uitați anii mussolinieni?). Inimosul primar nu pregetă să facă din festival obiectul unei campanii inflăcărâte — remniscentă maquisului — din care nu lipseau, firește, nici proclamațiile inflăcărâte adresate populației: „cetățeni, de succesul acestei manifestații depinde viitorul și prosperitatea cetății noastre. Trebuie să învingem o serie de dificultăți. Ne trebuie mîna de lucru ca să ne reamenajăm grădinile, esplanadele. Plajele de pe bulevardul Jean Hibert pînă la Palm Beach lasă de dorit. Fiecare cetățean, voluntar și benevol, fără falsă jenă și într-un magnific spirit civic să pună la dispoziția orașului său cîteva ore din timpul lui liber... Trebuie să vă uniți inițiativele, eforturile, sacrificiile ca să faceți celor ce vor veni o primire demnă de ei și demnă și de voi...”

Doctorul Picaud, atît de ramboint, nu se înșela cîtuși de puțin asupra „viitorului cetății” și nu e vina nimănui că toate marile inițiative cinematografice se leagă, întotdeauna, de ideea de afacere. În Franța, ca și în Italia, festivalul a început prin a fi tutelat de ministere economice — co-



De două ori „După 20 de ani regizoarea Diane Kurys (Un bărbat îndrăgostit)

merț, industrie, turism — iar la drept vorbind, elanul cetățenilor grăbiți să amenajeze esplanadele și gata să-și scrie numele pe numeroase liste de subscripție (cel mai generos sînt brutarii, farmacistii, șoferii de taxi) ce altceva are în vedere?

Primele intervenții oficiale sînt suflate la ureche, tot de Mercur. Organizatorii știu că negustorii orașului, presa și de restricții, nu vor putea face față avalanșei declanșate de festival și, de aceea, se canonesc să obțină tot felul de derogări care să permită restauratorilor (adică proprietarilor

de restaurante) să asigure primirea demnă, ceea ce în bani mărunți înseamnă că în cele două săptămîni festive inspectorii de la controlul economic vor ține ochii mai mult închiși.

Fervoarea pregătirilor alimentare — mondano — protocolară — spectaculare este atît de devastatoare și consumptivă încît nu numai localnicii ocupați cu pavoazarea locurilor publice, hărțuți cu preluarea rolerilor de la o vîmă cînd în grăvă, cînd în haos, eternizați printre buchete, pe peroanele gării (moda aeroportului nu se lăsa încă întrevăzută), dar nici vizitatorii — cohorți de ambasadori, miniștri, deputați, academicieni, magnai ai finanțelor, aristocrați reciclați și — printre ei — vedetele zilei, iar în preajma lor corespondenții speciali, deci nici lumea cinefilă sau cineastă atît de călduros așteptată nu realizează, deocamdată, ce va să zică acest festival care a pus în stare de clocot toată Coasta de Azur. Programul anunță: *Roma, città aperta* (se zice că acest Rossellini vrea să desființeze cinematografia, altfel de ce nu vrea să lucreze decît cu șomeri sau cu interpreți „presi alla strada”?), *Brief encounter* (dar cine e acest David Lean?), *Gilda*, *The lost week-end*, *Gaslight*, *La belle et la bête*, *La Bataille du rail*, *Maria Candelaria*, *Sinfonia pastorală* și cîte și mai cîte. Nu peste multă vreme, participanții și neparticipanții își vor da seama că această primă ediție a fost unul din cele mai senzaționale și mai greu repetabile festivaluri cinematografice. Deocamdată — mereu acest deocamdată — nu numai marelui public, dar și cele trei sute de ziariști, nu-și dau seama la ce asistă. Rossellini îi cam plictisește de aceea ies din sală de la *Roma città aperta* și dau fuga, vizavi, la bar, la Môme Moineau. *Gilda* trece aproape neobservată, deși scena cu scosul mînușilor are oarecare succes, dar cîți au văzut-o? Trimișii speciali sînt prea uluiți de sărbătoarea propriu-zisă ca să se mai lase impresionați și de sărbătoarea cine-

matografică. Corespondențele de pe Riviera, chiar în cele mai serioase cotidiane, ni-l amintesc, în acea toamnă, pe marele nostru Rică, „publicist și student-n drept”. O mostră din „Le Monde”: „De 48 de ore, descoperind rada Cannes-ului, între faldurile stincoase de dantelă cărămizie care încing calea ferată, nenumărați călători scot tipete de admirație în toate limbile lumii. Numeroase trenuri speciale cu vagoane de lux pornite din capitale îndepărtate, desfășoară admirabile peisaje prin fața ferestrelor deschise străluite de sute de curioși sau profesioniști ai cinema-ului. Ocazia care le permite să descopere asemenea minuni, Festivalul internațional al filmului, îi incită brusc să compare Mediterana cu ochii de safir ai lui Gene Tierney, cerul care dezmiardă orizonturile răsturnate de John Ford, femeile care fac baie bronzate pe feliile, miere și turtă dulce, cu priveliștile pe care le trimite în fiecare an din Florida, reporterii actualității în vacanță. Vîntul, umezit de spuma mării ca să poată frămînta mai bine fețele multicolore ale drapelurilor tuturor națiunilor implantate pe Croazetă, leagănă alene palmierii litoralului. În fața acestei marea de vizitatori, cinești, fotografi, reporteri, vîrtejul talazurilor au părut că ezită în seara zilei de joi, 19 septembrie. De altfel, de cînd soarele s-a înecat în valuri, toată lumea i-a întors spatele grăbindu-se să prindă un loc bun pe promenada riverană unde vor defila pe un corso acoperit cu flori, la ora 21, ora uverturii festivalului, carele, de astă dată pacifice, ale multor națiuni participante. Entuziasmul rupe zăgăzurile cînd tiraliilor apar pe neașteptate, în procesiune, la lumina faclelor și robusta admirație provocată cînd își pun goarna la gură dă acestei defilări ceva din Pămîntul Făgăduinței...”

Presa scrisă și radioul creează în jurul festivalului o atmosferă de Seherazăad. Bătălia cu flori e deschisă ca un horticol Austerlitz. Nici o capodoperă cinematografică nu poate suscita entuziasmul trezitor de carele alegorice: *Maria Candelaria* devine pretextul pentru acea hacienda în mărime naturală, o cetate veritabilă zidită din petale și sepal. Concurența florală este mai acerbă decît cea filmică. Vaza uriașă, „ca o carată de Boemia”, trimisă de sovietici, din care își vor lua zborul sute de porumbei, la rivalitate cu amfura gigantă, din garoafe, trimisă de Metro-Goldwyn, Paramount și alte companii. Cîteva zeci de monumente animate de trupurile ondinelor transformate, la rîndul lor, în lujere. Niciodată grădina Franței, adică Midi-ul, n-a făcut o asemenea cheltuielă de miresme și fantezie. Ca în mai toate campaniilor publicitare rispa se dovedește o investiție chibzuită. Coasta de Azur e cea mai selectă parfumerie a globului și block-hausurile de gladiole, hortensii, dali, glicine, margarete, roze, circiumărese, verveță, tulipe, narcise, zambile, gura leului, camelii, azalee, tuberoze, zgrăbnuțele, vultoare, pojarne, orăstică, iederă, rododendron, sofrănel, levănțică, tîmliță, dafin, călini și cîte și mai cîte, poartă, nevăzută, înălțitura marilor case Ricci, Chanel, Guerlain, la care cu anii se vor adăuga firme noi, mărci noi. Peste patruzeci de ani, excedate de demo-

Woody Allen refuză să apară la festival. Îl stresează

